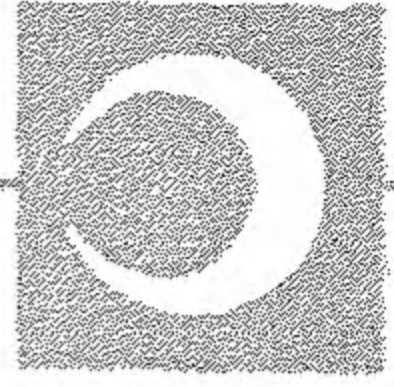


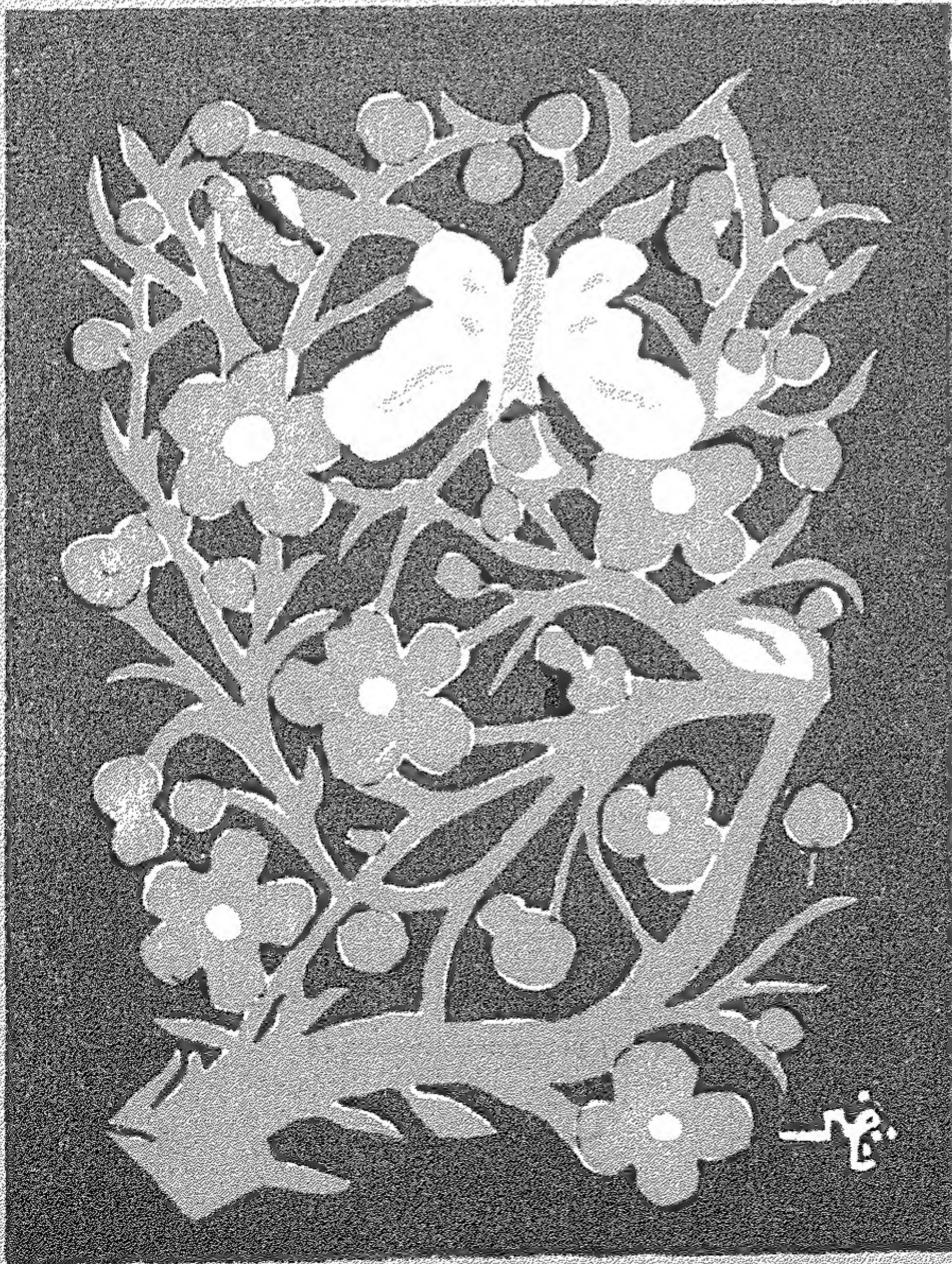
كتاب الحلال



# القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً

يوسف الشاروني

سلسلة  
ثقافية  
شعبية



فجر



# كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيسة مجلس الإدارة: أمينة السعيد

سكرتير التحرير: عايد عياد

المشرف الفني: جمال قطب

العدد ٣١٦ - ربيع الآخر ١٣٩٧ - أبريل ١٩٧٧

No. 316 April 1977

مركز الإدارة

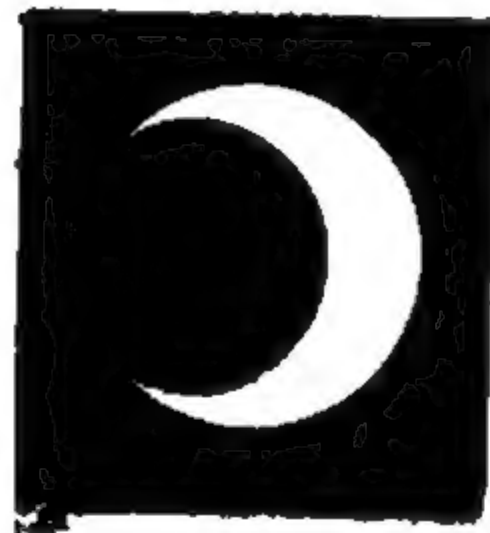
دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٢٠٦١٠ ( عشرة خطوط )

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي: « ١٢ عددا » في جمهورية مصر العربية وبلاد اتحادى البريد العربى والافريقى ١٥٠ قرشا صاغاً • فى سائر أنحاء العالم ٦ دولارات امريكية أو ٢٥٠ جك - والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى جمهورية مصر العربية والسودان بحواله بريدية • فى الخارج بشيك مصرفى قابل للمصرف فى جمهورية مصر العربية والاسعار الموضحة اعلا بالبريد العادى - وتضاف رسوم البريد الجوى والمسجل على الاسعار المحددة عند الطلب •

# كتاب الهلال



الأستاذ / يوسف الشاروني  
القاهرة

سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشة  
الفنانة تماضر توفيق

يوسف الشاروق

# القصة القصيرة

## نظريا وتطبيقيا

دار الهلال



## مستقبل الأدب القصصي

- ١ -

ظهر أكثر من كتاب يعرف بالقصة القصيرة أو الرواية ويعتبر أن خصائص هذين الفنين بوضعهما الحالى هي الخصائص الوحيدة التى يمكن الاعتراف بها ، أما ما قبل ذلك فلا يدخل فى القصة وما بعد ذلك فانه موضوع غير وارد على البال ، وهذا التفكير نوع من التفكير المطلق والذي يقيس الامور بمقياس الحاضر كأنما لا ماضى ولا مستقبل لها . وهكذا نستمع دائما الى ان العرب القدامى مثلا لم يعرفوا القصة لمجرد ان خصائص القصة الحالية لا تنطبق على القصص كما عرفها العرب ، وهذا شبيه بقولنا تماما ان الاقدمين لم يعرفوا البيوت لمجرد انهم لم يسكنوا العمارات أو الفيللات التى نسكنها اليوم ، فكما ان تحديد المأوى هو كل ما يحمى الانسان من أخطار الطبيعة : بردها ، وحرها ، وعواصفها وأمطارها ، وحيوانها المفترس ، وحشرات السامة .. الخ وربما ما يحميه من أخيه الانسان ، بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما ينطبق على العمارة والفيللا ، وكل ما بينهما هي مراحل تطور لفكرة المأوى ، كذلك الامر فى عالم القصة فهى كل فن قولى درامى

- ٧ -

أى يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع ، يحتمل أن يقع ، بحيث يهب للمتلقى في النهاية متعة جمالية بغض النظر عن وجود أو عدم وجود منفعة مباشرة ، بمعنى أننا لا نستبعد من العمل القصصى ما يكون للمتعة الجمالية الخالصة كما لا نستبعد ما يكون في ثناياه هدف أخلاقى أو عقائدى على شرط أن يكون تلميحاً لاتصريحاً وتصويراً لا تقريراً .

المهم أن تعريف القصة تعريفاً حقيقياً لا يتم إلا من خلال تطورها ، أما التعريف السكونى المرحلى المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الناقد الذى لا يرى أبعد من حاضره .

وعلى هذا الأساس فإننا نستطيع القول أن الفنون الأدبية عامة قد مرت بمرحلتين وهى على وشك أن تعبر إلى مرحلة ثالثة . المرحلة الأولى حتى عصر الطباعة وفى لغتنا العربية كان لفظ الحدوتة حيناً ولفظ السيرة حيناً آخر يطلق على ما يروى من قصص بغير اللفظة الفصحى ، بينما كان لفظ كلمة الخبر ولفظ المقامة .. الخ يطلق على ما يروى أو يكتب بالفصحى ، ثم أحدث تطوير الطباعة منذ أربعة قرون انقلاباً فى تطور المفهوم القصصى ، ولم يكن اختراع حروف الطباعة بمعزل عن تطور حضارى شامل أدى إلى ظهور علوم جديدة وتطورات اجتماعية ، وتضافرت جميع هذه المظاهر الحضارية الجديدة على تطوير الفن القصصى ، فأصبح يعتمد على القراءة أساساً بعد أن كان يعتمد على الرواية الشفاهية أساساً . أما المرحلة الثالثة التى يتوقف عليها مستقبل القصة فأساسها اختراع لا يقل خطراً عن تطوير الطباعة ، وهو اختراع الوسائل السمعية ،



كالإذاعة ، والبصرية كالسينما والتليفزيون ، وما صاحب هذه الاختراعات هذه المرة أيضا من تطورات حضارية من شأنها أن تدخل تغييرا جوهريا على الفن القصصى لا يقل خطورة عما أدخله تطوير الطباعة من تغيير سابق . لكن هذه التطورات جميعا لا تدفعنا الى الفاء مرحلة والتركيز على مرحلة بعينها بحيث نعلن أن القصة لم تعرف في الماضي ولن تعرف في المستقبل . فالصحيح أن القصة كانت قبل أن يكون حاضرا وستظل بعد أن يزول هذا الحاضر ، طالما بقيت الإنسانية ، كل ما هنالك أنها تغير من ثوبها بتغير العوامل الحضارية ، ولكن تظل حاجة الإنسان إليها حاجة ملحة وأساسية ، حاجته الى الماء والهواء والفن والعمل .

ويمكن تلخيص خصائص القصة في عصر ما قبل الطباعة بالاعتماد على الأحداث أساسا ، وتسلسل هذه الأحداث في ترتيب زمني الا في حالات قليلة ، وأبطال القصص شخصيات أما في السلطة كالنبلاء والملوك وأما أبطال شعبيون يمثلون أحلام الجماهير والمثل الأعلى الذي يتوقون أما الى تحقيقه وأما الى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه ، أما الأسلوب فهو مسجوع أحيانا يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر لا سيما حين يحتدم الموقف كما هو الحال في سيرنا الشعبية أو شعر خالص كما هو الحال في الملاحم اليونانية وذلك حتى يسهل حفظه وتناقله على شفاه الرواة .

أما المؤلف فهو غير محايد اذ يتدخل من حين لآخر مناصرا شخصية على أخرى ، وأحيانا يتدخل للشرح والتنبيه .

كذلك لا نستطيع أن نحدد للقصة أصلا واحدا ،

فلكل عصر روايته بل لكل راو روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة ويضيف إليها بما يتفق والمضامين الاجتماعية والاسلوبية لعصره ، ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكون المنهج هو مطابقته على نص أصلى كما هو الحال فى النص المطبوع بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصى الواحد .

ثم ان القصة قريبة من الخبر أو من التاريخ بمعنى أن القصص ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو أن يضيف إليه بما يشوق السامع وبذلك فإنه ينتقل مما وقع الى ما يحتمل أن يقع أى ينتقل من التاريخ أو الخبر الى الفن ، ومن هنا كان ينطبق عليه رأى أفلاطون أن الفن تقليد للتقليد حيث أن هناك عالم المثل ينقل عنه الصانع مقلدا ما فى عالم المثل ثم يأتى الفنان فيقلد هذا التقليد .

وعلى عكس ذلك نجد قصصا أخرى تتميز بالطابع الفانتازى الذى يتمثل فى تدخل القوى غير الانسانية كالسحر والاماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس الى حيوانات والاستعانة بالجن .

كذلك تتمثل الفانتازيا فى تجاوز الحدود الزمانية والمكانية . فمثلا فى سيرة على الزبيق نجد أن حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصر ، وهارون الرشيد على رأس الخلافة فى بغداد ، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما . كما كان على الزبيق يتردد فى طفولته على الازهر وهو الذى انشئ أيام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات . أما تجاوز الحدود المكانية فيتمثل

فى قدرة البطل على التنقل بسرعة الى أماكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها .

كذلك تتكرر الصدفة ، والصدفة فى العمل الفنى معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع .

## - ٢ -

ثم حدثت فى عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التى تكتب عليها هذه الحروف حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر ، ثم اكتشاف الحروف المنفصلة واكتشاف الورق مما جعلنا ندخل فى عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة . وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيرى كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن القصة ، فبعد أن كانت تعتمد أساسا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمد أساسا على الكلمة المقروءة .

ولم يكن هذا هو التغير الحضارى الوحيد الذى أثر تأثيرا جوهريا على فن القصة ، فقد صاحب ذلك عوامل اجتماعية وعلمية : فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هى المصدر الأساسى لمجموعة الكتاب ولجمهور القراء ، أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالا من أن تقرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالا بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ فيما عدا حالات استثنائية قليلة أيضا . وهكذا فإن الأغلبية العظمى من الكتاب وجمهور القراء كانت من الطبقة



الوسطى التى بدأت تتعاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الاقطاعى فى أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هى أقوى الطبقات نفوذاً . وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى الى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أى من غير النبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشعبيين الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق وأصبح ما يعرف بالرجل العادى بطلاً للقصة .

عامل اجتماعى آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها الى ميدان العمل ومشاركتها الرجل فى المساهمة فى الانتاج الصناعى الذى صاحب هذه التطورات الحضارية . وهذا أدى الى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعاً من الموضوعات الاثيرة فى الفن القصصى المتطور .

وتطور الطباعة أدى الى ظهور ما عرف بالصحافة . وقد احتلت القصة القصيرة أو الرواية التى تنشر على حلقات مكاناً هاماً فى الصحافة تجذب اليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصى وسيلته الى الذیوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المقروءة التى كانت قد أدت بدورها الى انتشار التعليم ، ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذى يقرأ هؤلاء الكتاب . الى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت جنينا ضمن علوم أخرى ، ثم أخذت تستقل شيئاً فشيئاً لعل أهمها كان علم النفس وكان يسمى عند العرب القدماء علم الفراسة ، وكانت أهمية هذا العلم انه جعل نظرة الانسان للانسان لاتقف عند ظاهره ، بل حاول أن يستكشف داخله .

كل هذه العوامل معا أدخلت تغييراً جوهرياً على ما

كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع أنواعها من نادرة الى  
أسطورة الى خرافة الى قصص الحيوان ... الخ .  
ولعل أهم التغيرات التي حدثت يمكن تلخيصها في أن  
القصة لم تعد نقلا عن خبر أو تاريخ يحذف منه ويضاف  
اليه لجذب انتباه السامع بل أخذت القصة تبتعد شيئا  
فشيئا عن أن تخضع للتعريف الأفلاطوني بأن الفن تقليد  
للتقليد اذ أصبح لها وجودها المستقل وتركت مهمة  
النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة . فالصحافة تنقل  
ما وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التي تصنع  
التاريخ الى قرائها بعد أن تحذف وتضيف شيئا لاثارة  
قرائها وجذب انتباههم . وذلك شبيه تماما بما حدث  
في تطور الفنون التشكيلية . فقد كانت دقة الفنان  
التشكيلي فيما قبل عصر النهضة وفي الحضارتين  
الفرعونية والافريقية تقاس بمدى تقليدهما لما في العالم  
الخارجي وبالتالي لمدى احتفاظهما بنفس النسب  
الموجودة في العالم الخارجي . وكان المالك والنبلاء اذا  
أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرهم أو  
صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين  
ليقوم بهذا العمل الذي كان يستغرق وقتا طويلا والذي  
كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته في رسم ملامح من  
بصوره . وان كان الجانب الخلاق منه قد يتمرّد على  
التقليد التام فيضفى من فنه وروحه علم طريقة التكوين  
والخطوط والالوان التي تجعل من عمله أثرا باقيا وليس  
مجرد تسجيل وقتي يزول بزوال أصحابه . ثم اخترعت  
الكاميرا فأمكن لها أن تحل محل هذا النوع من الرسم  
وأن تصور في دقائق وبدقة أكثر تفوقا ما كان ينفق  
الرسام فيه اباما . ولهذا كان على كل من الفنان  
التشكيلي والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب

كل منهما فيه ريشته أو قلمه . وكان هذا البحث في نفس الوقت الذى بدأ يظهر فيه الاهتمام بعلم النفس ، مع التناقضات الاجتماعية التى سببها ظهور العصر الصناعى . فأخذ كل من الفن التشكيلى وفن القصة يبتعد عن تقليد الواقع تاركاً ذلك للكاميرا وللصحافة وبدأ كل منهما يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الكاميرا والصحافة . هذا المجال كان هو العالم الداخلى للإنسان ، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عالم الواقع ، حتى انتهى كل منهما الى شئ من التجريد ، بل أصبح الفن التشكيلى فى النصف الثانى من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والالوان مقتربا بذلك من فن الموسيقى الذى يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الاصوات . بينما ظهرت محاولات فى الرواية والقصة تحت اسم اللارواية، أو اللاقصة وهى القصة التى تلتفى الحدث تقريبا أو لا تعتمد عليه أساسا ، كما ظهرت من قبل القصة النفسية وما يعرف بالمونولوج الداخلى ، وهى كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة . فالحدث الذى كان أساسيا وجوهريا فى القصة الشفاهية توارى بتطور القصة المكتوبة . حتى ان كثيرا مما يكتب من قصص لا تستطيع أن تلخصه لسامع فى أكثر من كلمات قلائل ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتبقى منه من كلمات تروى . وهذا هو نفس ما حدث بالنسبة للشعر العربى ، فالشعر العمودى هو شعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصصا للقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كأقوى ما يكون حتى يسهل حفظه والقاؤه وذلك عن طريق تساوى عدد التفعيلات فى كل شطر من شطرى البيت ، وعن طريق



القافية الموحدة . ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحررا من هذه القيود الموسيقية حتى ان كثيرا منه يصعب تذوقه عند القائه ، بينما اذا قرىء فانه قد لا يخلو من متعة جمالية . واعتقد انه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر ان يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخرى التي ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشعري والشعر الملحمي في الأدب العربي الحديث بينما كان معظم التراث الشعري العربي شعرا غنائيا .

### - ٣ -

وفي القرن العشرين حدث أهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة للفن وهو اختراع الاذاعة أولا ثم السينما والتليفزيون أخيرا ، فعلى هذه الوسائل يعتمد مستقبل الأدب والفن لأنها أصبحت الوسيلة الرئيسية للجماهير المعريضة للحصول على المتعة الفنية وما يتخلل هذه المتعة من جوانب ايجابية او سلبية اخلاقية او اجتماعية او عقائدية ... الخ . فالفنان ان تعود صلته بجماهيره مباشرة بل من طريق هذه الوسائل الوسيطة ، وواضح ان هذه الوسائل تقوم على أساس العمل الجماعي وهذا هو أول تغير دخل على العمل القصصي ، وهو شبيه - وان كان بطريقة مختلفة - بما كان يحدث للعمل القصصي فيما قبل عصر انتشار الطباعة حين كان كل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصي الذي يحفظه عن السلف بما يجعله عملا معاصرا يجذب انتباه المستمع . ان أمرا مماثلا يحدث الآن بالنسبة لكل عمل قصصي يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث ،

ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف من العمل  
العصصى بما يتفق والاداعه المسموعة او المرثيه ، كذلك  
يتدخل المخرج . حتى الممثل فان ادائه يضيف على ما  
انجزه تضافر السيناريست والمخرج والمصور ومصمم  
الديكور ومصمم الازياء ... يضيف طابعه الخاص، حتى  
ان العمل السينمائي او التليفزيونى الواحد يختلف اذا  
اداه ممثل عن ممثل آخر . ومعنى هذا ان القصص  
اصبح فردا من مجموعة . كما انه لايزال يكتب القصة  
منفردا وقد يهرؤها الخاصة ، وهم فى الاغلب المجموعة  
التي تريد ان تتعلم منه لكى يصبح افرادها قصصيين  
فى المستقبل مثله ، فهو يكتب اذن مباشرة لجمهور خاص  
محدود . اما الجماهير العريضة فانها لن تذوقه كما  
كتب عمله القصصى مباشرة لكنها ستتعرف عليه من  
خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد ان حذف  
من عمله الاصلى واضيف اليه بما يتفق وتفسير المجموعة  
التي تناولت عمله ومدى عبقريتها وبما يتفق وتحويل  
الكلمة المقروءة الى كلمة مسموعة او مرئية .

وهذا تطور لاينفرد به الادب وحده ، فان تطورا  
مشابها حدث فى البحث العلمى ، فبعد ان كان عالم  
واحد مثل باستير او لافوازييه قادرا على اكتشاف علمى  
بمفرده بعد ابحاث مضية فى معمله أصبح اليوم من  
المستحيل ان يطلق عالم بمفرده صاروخا الى الفضاء ،  
بل لابد من تضافر مجموعة من العلماء المتخصصين فى  
مختلف الفروع ، فضلا عن التمويل الذى قد لا يتاح  
الا على مستوى الدولة والدولة الفنية الكبرى . فعمل  
الفريق اذا أصبح هو الضرورة التي يفرضها التطور على  
كل من العلم والادب .

ودليلنا على هذا هو العائد المالى ، فالعائد من كتابه قصة على مؤلفها اقل بكثير من عائداتها اذا اشترتها منه احدى وسائل الاتصال الجماهيرية المستحدثة حيث يكون أجره اضعاف ما يعود عليه من كتابه قصة منشورة فى صحيفة او كتاب . والسبب فى ذلك بسيط هو ان الجمهور بنو الذى يمول كلا العمليتين . ولما كان فى حالة النشر والطباعة جمهورا محدودا فان العائد المادى يتناسب تناسبا طرديا وهذا الجمهور . وبالمثل فانه لما كان جمهور الاذاعة اوسع انتشارا وكذلك جمهور التليفزيون والسينما كان التمويل متناسبا وهذا الجمهور العريض رغم ان الفصاى مجرد عضو فى فريق وربما كان اقل هؤلاء الاعضاء اجرا .

اما النتيجة الثانية التى ستترتب على انتشار الاعمال القصصية عن طريق هذه الوسائل الجديدة لاسيما الوسائل المرئية اى السينما والتليفزيون فهو الحد من خيال القارئ ، ذلك ان الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصا او مكانا او حدثا فانها تترك للقارئ حرية تخيل هذا الشخص او المكان او الحدث وتجسيده بصريا واحيانا سمعيا ولمسيا وشميا بعد ان يستدعى خبراته الخاصة وذاكراته مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص الى آخر بقدر ما تختلف خبرات الافراد وذاكراتهم . اما فى الصورة المرئية فان المخرج يقوم بدلا عنا بهذا التخييل ويجسد لنا رؤيته عن طريق توجيهاته للممثل والمصور ومصمم الديكور ومصمم الازياء فهؤلاء كلماته التى تتكون منها لغته السينمائية او التليفزيونية . وبذلك فهو يحد من ملكة تخيلنا .

وهكذا عاد تضافر الصورة والكلمة . ولكن فى حرية



أكبر وبإمكانات أوسع . فعند آلاف السنين قبل الميلاد في مصر الفرعونيه وفي الحضارتين الصينيه والهنديه كانت الموسيقى والرسم يتضافران للتعبير عن طقس من الطقوس الدينيه تم اضيقت الكلمه التي تشير الى أسطوره ليولد المسرح . ففي المسرح تتضافر الصور والصوت . وفي العصور الوسطى في سرقنا العربى انتشر لون من ألوان تضافر الصور والصوت - وان غاب المسرح - وقد تم ذلك عن طريق خيال الظل والاراجوز . وكانت هذه هى المحاولات التي ادى تطورها الى ظهور السينما والتلفزيون . فاذا كانت التمثيليات الاذاعية هى أعمال دراميه مسموعة بلا صورة ، واذا كانت السينما فى بداية عهدها أعمال دراميه مصورة بلا كلمه . فقد عادت الصورة والكلمه تتلاقيان فى السينما والتلفزيون ولكن بحسرية اكثر . واذا كان المؤلف المسرحى لا يزال انتاجه الفردى معترفا به ويمكن أن يحصل عليه القارئ فى كتاب مطبوع ويتذوقه كعمل أدبى خالص ، ويلتزم المخرج بفصول المسرحية وكلمات أبطالها كما كتبها مؤلفها فيما عدا تعديلات طفيفة تفرضها الضرورة ، فان كاتب السيناريو الاذاعى والسينمائى او التلفزيونى اقل حظا من زميله الكاتب المسرحى . فعمله أشبه بالنوتة الموسيقية التي لا يمكن تذوقها الا عند أدائها .

ونتيجة لهذا فالاختلاف الثالث بين العمل القصصى المقروء والعمل القصصى المصور هو أن الاول قد يدخل فيه الوصف والسرد بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل فى العمل المصور لأننا - كما يحدث فى الحلم - لا نرى أمامنا الا أشياء وأحداثا وأشخاصا ومن تصرفات هؤلاء الأشخاص وتعبيرات وجوههم وتطور الأحداث نستنتج

نحن المشاهدون طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصيرهم ،  
فالحركة هنا هي الأساس . وذلك اشبه - مره اخرى  
- بالفصه المرويه فيما قبل عصر الطباعة عندما كان  
الحدث هو أساسها .

وقد انعكس تأثير السينما والتلفزيون على الادب  
القصصى فظهرت المدرسه الشئثيه ، وهى المدرسه  
التى لا تستبطن شخصياتها لأنها تنظر اليهم نظرتها الى  
الاشياء أى أننا لا نتعرف عليهم الا من خلال علاقاتهم  
وأوضاعهم وتحركاتهم وهو نفس ما يفعله الفن  
السينمائى .

ان الادب المقروء سىظل له وجوده فى عصر وسائل  
الاتصال الجماهيرية كما كان له وجوده قبل عصر  
الطباعة ، ولكنه سىظل موجه الى جمهور المتخصصين ،  
أما الجماهير العريضة فلن تتعرف عليه الا عن طريق  
وسائل الاتصال الجماهيرية ، كما كانت تتلقاه قبل عصر  
الطباعة عن طريق شعراء الربابة . كذلك عاد  
العمل الفنى عملا جماعيا ، مثلما نجد فيما قبل عصر  
الطباعة حين كان كل راو يضيف أو يحذف من  
السيرة بما يتفق وتشويق مستمعيه المعاصرين له بحيث  
يصبح المؤلف الاصلى والنص فى النهاية مجهولين . ان  
أمرا مماثلا يحدث الآن - كما رأينا - بالنسبة لكل عمل  
قصصى يعرض عن طريق وسائل الاتصال الجماهيرية .  
ومعنى هذا ان القصاص عاد فأصبح فردا فى مجموعه .

## طفولة القصة القصيرة

- ١ -

لا شك أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط انساني يلبى حاجات نفسية واجتماعية ودينية واخلاقية وتعليمية ثم جمالية واقتصادية لدى المبدعين وجمهور المتلقين على السواء .

فنحن اذا سألنا اليوم انسانا عاديا لماذا يقرأ أو يستمع الى قصة . فربما كان جوابه هو التسلية ، وهذا على الاقل ما يبدو لنا حين نلاحظ الطفل وهو ينصت الى قصص جدته بشغف وترقب وربما بقلق واحيانا برعب . ( وقد حلت اليوم برامج الاطفال في الاذاعة والتلفزيون محل الجدة ) فالقصة عند الطفل تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو التي لا يمل تكرارها من ناحية - كما لا يمل تكرار لعبة ما - والتي قد تهدد أعصابه فتكون جسره الى عالم النوم حيث قد تختلط بأحلامه ، وتقوم القصة أحيانا لدى الطفل بالدور الذي قد تقوم به وسائل اللهو الأخرى ، فقد تكون متنفسا لطاقاته المتفتحة ، وقد تكون تدريباً لخياله كما يكون اللعب تدريباً لعضلاته أو ذهنه . وعن طريقها تتفتح عواطفه البكر وانفعالاته المبكرة كالفرح والحزن والخوف والقلق

- ٢٠ -



وهى نفس العواطف والانفعالات التى يعانىها فى لهوه  
البكر . واذا كان الطفل يستطيع أن يمارس بعض أنواع  
اللهو الأخرى بمفرده فى مرحلة من مراحل حياته ، فإن  
القصة ستدربه على نوع من الصلات الاجتماعية فتكون  
جسرا بينه وبين الآخرين .

غير أن المزية التى تنفرد بها القصة عند الطفل - من  
بين مختلف أنواع اللهو أو الفنون الأخرى التى قد  
يمارسها كالرسم - هى أنها فن قولى تقدم له قاموسا  
لفويا قد لا يتاح له فى حياته العملية حتى أنه يستعسر  
من حين لآخر عن معنى كلمة أو يطلب شرحا لموقف  
عرض له محدثه .

وهكذا نجد أن القصة عند الطفل تكاد تكون فرعا من  
فروع لهوه بكل ما فى هذا اللهو من آثار تنعكس على  
حياته وتصبح جزءا من خبراته . وهو فى هذه المرحلة  
لا يفرق بين عالمى الواقع والوهم ، فهو يعتبر ما يسمعه  
من قصص أحداثا حقيقية وقعت ، ولا بد أن تمر فترة  
من الزمن حتى يكتشف شيئا فشيئا المسافة التى تفصل  
بين العالمين . كما لا ننسى أن الكبار يدسون للصفار  
فيما يقصونه عليهم من قصص عظات أخلاقية وتهديدات  
وترغيبات حتى يغفرونها بنوع السلوك الذى يرجون  
منهم أن يسيروا على هداه .

ونستخلص من هذا أن القصة عند الطفل تنشأ فى  
مرحلة متأخرة نسبيا وتعبر عن علاقة أكثر تعقيدا مع  
عالم الآخرين ، تلك العلاقة التى تبدأ فسيولوجية  
كالرضاعة ، ثم ما تلبث أن تضاف إليها عوامل نفسية  
يكون التخيل من أهم عناصرها وأخرى اجتماعية تكون  
اللغة من أهم عناصرها . هنا تصبح القصة إحدى

الوسائل الاجتماعية بين عالمي الكبار والصغار الأكثر تعقيدا من تلك الجمل البسيطة التي تعبر عن حاجات متبادلة مباشرة . وهكذا يقوم عالم الكبار بالدور الابداعي بينما يكون عالم الطفل هو الجمهور المتلقى .

وقد راجت في وقت ما نظرية دعت اليها مدام متسوري مؤداها ان قصص الاطفال المملوءة بالخوارق والتي يفصها عليهم الكبار انما تخلق فيهم روحا غير واقعية وتكون لديهم عقلية غير علمية ، واننا يجب ان نبث في الطفل الروح الواقعية بما نقصه عليه من قصص ليس فيها للسحر او الخرافة مكان . لكن هذا الراى ما يلبث ان يتداعى اذا ادركنا ان خوارق الامس هي منجزات العلم اليوم ، واننا بتجاوز الحدود الواقعية في عالم القصة انما تقوى ملكة الخيال التي هي اساس كل ابتكار ، فبساط الريح في قصص امس هي طائرات اليوم وصواريخه . وقد هبط رجال ويلز على سطح القمر في رواية « اول من هبط القمر » قبل خمسين عاما على الاقل من الرجال الذين هبطوا فعلا هذا التابع الارضى .

ومن المعروف ان لكل عمر قصصا اكثر ملائمة من قصص الاعمار الاخرى ، وان لكل نوع من هذه القصص سمات معينة . ففي مرحلة الطفولة المبكرة لا يمل الطفل تكرار القصة بينما يحدث العكس في مرحلة أكثر تأخرا . كذلك في المراحل المبكرة يشغف الطفل بالقصة التي يقلد فيها راويها اصوات الحيوان او الطبيعة كالرعد او بمثل حركات ابطالها وهم يتسللون او يهجمون حتى تصبح الصورة اكثر تجسيما وتقريبا للطفل ، بينما في المراحل الاكثر تأخرا لا يكون الطفل

في حاجة الى مثل هذا التمثيل لان خياله يسعفه - من خبراته السابقة - بتجسيم ما يسمعه من احداث القصة . كذلك من المعروف ان قصص الاطفال تتميز بتدوين الحواجز بين عالمي الانسان والحيوان ، بل والنبات والجماد ، فجموع هذه الكائنات بل والاشياء يمكنها ان تتعامل معا وان يقوم حوار بينها . وهو لا يفهم هذا التعامل وهذا الحوار على نحو رمزي كما يفهمه الكبار بل على انه واقع حدث ويحدث .

وشيئا فشيئا يستطيع الصبي ان ينتقل من قراءة الكلمات والجمل الى قراءة القصص كما انتقل وهو طفل من الاستماع الى الكلمات والجمل الى الاستماع الى القصص . وكما ان قدرته على القراءة تساعده على قراءة قصة بسيطة بسهولة فان قراءة هذه القصص تعود فتزيد من قدرته على القراءة ، بل وقدرته على الكتابة ، أي من قدرته اللغوية .

ويقول لنا علماء النفس ان كثيرا من الاولاد في سن الثامنة ينتقلون من مرحلة الحكايات الخيالية والخرافية الى مرحلة القصص التي هي اقرب الى الواقع بعد ان كانوا قد اكتشفوا حدود واقعهم من ناحية وبعد تلك القصص عن هذا الواقع من ناحية اخرى ، وبعد ان كانوا قد اعترضوا محدثهم في مرحلة اسبق اكثر من مرة بأنه من غير المعقول ان يقع ما يقصه عليهم . وقد يبدأون في اقتناء الكتب القصصية او يشتركون في المجلات التي تنشر قصصا قصيرة واخرى سلسلة مصورة كتبت خصيصا لهم ، كما يتابعون باهتمام ما يذاع من قصص في برامج الاطفال ، وما يعرض في التلفزيون او على شاشة السينما من قصص أعدت لهم



خصيصا وان شاركهم الكبار فى الاستمتاع بها .

ومنذ الثانية عشر يصبح الصبى اكثر ميلا لقراءة قصص المفامرات ، وينصحنا علماء النفس الا نقسو على الناشئ اذا رأيناه يقرأ قصة مما نسميه الادب الرخيص، لكنها مثيرة لان حوادثها تجرى بسرعة ممتعة ، بينما تسير الحياة المدرسية العادية بطيئة رتيبة . ولعل مرحلة المراهقة من الثالثة عشر الى الثامنة عشر وما بعدها هى انسب مراحل التذوق الفنى عامة بما فيها التذوق القصصى لا سيما القصص العاطفية بسبب استيقاظ الفريزة الجنسية . وقد تكون قراءة القصص فى هذه المرحلة لونا من ألوان الانطواء على النفس ، وقد يكون تعرفا على عواطفهم التى لا تزال تبرعم بين جوانبهم .

غير ان الطفل لا يظل ذلك الكائن السلبي الذى يتلقى القصص . فهو ما يلبث ان يشارك بدوره فى عملية الابداع ، فيخترع - حتى فى سن مبكرة - القصص التى تدل على سعة خياله والتى يعتبرها البعض - ممن لا يدركون طبيعة الامور - انها من قبيل الكذب . بينما يرقب الطفل وقع ما يرويه وهو يمزج الواقع بالخيال دون أن يدرك الفاصل بينهما . ورغم أنه فى تلك المحاولات يحاول أن يرد لعالم الكبار ما سبق أن تلقاه منهم وان يكيل لهم بنفس الكيل وانه يثبت لهم انه لا يقل عنهم موهبة ، الا انه قد يتلقى التأنيب والزجر أحيانا والسخرية أحيانا أخرى وعدم الاكتراث أو عدم التصديق وعدم الفهم أحيانا ثالثة .

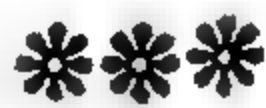
وقد يستطيع ان يؤلف فى مرحلة متأخرة قصصا من خياله قد لا يبدو فيها الترابط الموجود فى القصص التى

يؤلفها من هم أكبر منه سنا لكنها تقوم - وبالنسبة  
لسنه - بالوظيفة الأساسية للقصة وهي أحداث انطباع  
أو انفعال ما . وهذه القصص التي يؤلفها الطفل قد  
يبوح ببعضها - لا سيما إذا وجد استجابة وتشجيعا -  
وقد يكبت بعضها الآخر لا سيما إذا وجد أنها لا تثير  
الاهتمام أو تثير السخرية . لكنها تكون من الوضوح  
أحيانا بحيث تثير انفعاله ، ولا شك أنه يؤلفها من  
مجموع خبراته ومجموع ما ترمى إلى أذنيه من قصص  
سمعا . فإذا بلغ الأطفال سن المراهقة فإن الموهوبين  
منهم يحاولون أن يجربوا إمكاناتهم كتابة كما حاولوها  
في خيالهم في سن أصغر ، وإن كان الشعر هو الذي  
له الغلبة في هذه المرحلة لأنه الصق بالنفس رغم أنه  
أكثر قيودا - فيما يبدو - من القصة القصيرة . ومع  
ذلك فللقصة القصيرة عشاقها ، لأنها بدورها أقرب  
الفنون الأدبية إلى القصيدة ، وأقرب بطبيعتها إلى تناول  
ما يمر به المراهق من أزمات عاطفية ، حيث أن القصة  
القصيرة - في مقابل الرواية - هي فن الفرد المأزوم ،  
ولذلك كانت أقرب الأشكال الأدبية - بعد الشعر - إلى  
المراهق قراءة أو كتابة ، وهو يستكشف العالم ويتلمس  
موطئ قدميه فيصدم بما يجد من هوة بين أحلامه  
وواقع حياته، ويجد في القصة القصيرة خير مجال لمعالجة  
ما يمر به من أزمات نفسية وعاطفية وربما اجتماعية .  
ولهذا يتميز معظم ما يكتب في هذه المرحلة من قصص  
بأنه يكون أقرب إلى أدب الاعتراف ، فيه المباشرة  
والتقريرية وتضخيم العواطف والانفعالات وربما سادته  
مسحة من الحزن البالغ فيه .

وكما تكون القراءة لونا من ألوان الانطواء في هذه  
المرحلة ، أو محاولة خلق الصلة بالمجتمع عن طريق غير

مباشر ، فان الكتابة الفنية - شعرية كانت أوقصصية - قد تكون كذلك أيضا . وهو انطواء - في كثير من الاحيان - يكون أشبه بحالة التكون الجنيني . اذ ما يلبث الناشئ - ومن خلال مدرسته التعبيرية قراءة وكتابة - أن يتلمس طريقه ويتعرف على ما يتجنبه وما يطرقه من موضوعات وأساليب . وتتدخل في كتابة القصة - الى جوانب العوامل النفسية - عوامل اجتماعية واضحة كأن تكون هبة يتميز بها بين أقرانه ، فتصبح لونا من الهواية التي ينفق فيها وقته وربما ماله ، ولا تتدخل العوامل الاقتصادية - أى أن يكون الادب أحد مصادر الدخل - الا في مرحلة أكثر تأخرا من ذلك .

وبينما لا يواصل الكتابة الفنية الا قلة من الناشئين فان عددا أكبر يواصل القراءة ، ففي هذه السن تتكون عادات القراءة والكتابة . بينما تنصرف الاكثرية في مجتمعنا - على الاقل - عن كل من القراءة والكتابة الى حاجات الحياة التي تبدو لهم أكثر عملية، وكأنه لا سبيل الى الجمع بينها .



وللقصص المكتوبة للأطفال شروطها الخاصة الى جانب الشروط العامة للقصة القصيرة ، ويمكن ايجاز بعض هذه الشروط كما أوردها الاستاذ أحمد نجيب في كتابه « فن الكتابة للأطفال » وذلك على النحو التالي :

١ - للكتابة للأطفال باللغة العربية قضاياها الخاصة أهمها قضيتا الشكل واستخدام العامية والفصحى . وفيما يتعلق بالقضية الأولى فمن المستحسن أن تكون قصص الاطفال مضبوطة الشكل حتى يتعود الطفل



النطق العربى السليم ، ولكن لما كان الشكل لدى  
المبتدىء يعرقل الانطلاق فى القراءة وبالتالي يعرقل  
الاستمتاع بالقصة ، فمن المفضل انتقاء عبارات تحتاج  
الى اقل قدر ممكن من الضبط . وفى المراحل المتقدمة  
يمكن ان يقتصر الشكل على الحروف التى يحتمل ان  
يخطئها الطفل فى قراءتها .

أما القضية الثانية المتصلة بالثغرة التى تفصل بين  
العامية التى يسمعها الطفل فى بيئته والفصحى التى يجب  
ان يقرأ بها ، فان الوسيلة للتغلب على ذلك هو استخدام  
ما يعرف باسم « القاموس المشترك » أى الكلمات أو  
التعبيرات الفصحى ولكنها مألوفة التداول على السنة  
الناس مثل « الدكان - الحصرة - يوس ..

٢ - أن تثير الفاظ القصة وعباراتها الصور البصرية  
والاشياء المتحركة الملموسة . وكلما كان الطفل أصغر ،  
كان اقتراب الكلمات من الماديات وابتعادها عن المجردات  
أفضل .

٣ - الاقرب الى الاطفال - وبخاصة الصغار منهم -  
استعمال التكرار للتأكيد، فنقول : كانت الحجرة واسعة  
واسعة ، بدلا من قولنا : كانت الحجرة واسعة جدا .  
كما ان استخدام أصوات الحيوان والحديث على لسانه  
فى القصة يضيف عليها جوا محببا الى نفس الطفل ،  
سواء كانت هذه القصة مسموعة أو مقروءة .

٤ - اختيار العناوين والاسماء فى القصة له مفعول  
السحر فى نفوس الاطفال ، وخاصة اختيار اسم البطل  
وعنوان القصة . ومن عوامل نجاح هذا الاختيار اتفاق  
الاسماء والعناوين مع مراحل نمو الاطفال . فنختار  
أسماء الحيوانات والطيور فى المرحلة التى يهتم فيها

بمثل هذا النوع من القصص . وفي المرحلة التي يسميها علماء النفس مرحلة الاختيار الحر نختار عناوين قصص تناسبها مثل : رحلة الى القمر ، مدينة العجائب .. وفي المرحلة التي يعجب فيها الطفل بالمغامرات نختار عناوين مناسبة مثل : مغامرات البحار العجيب - صراع الابطال - مغامرات الشاطر حسن .

## - ٢ -

واذا كانت القصة كظاهرة انسانية نشاطا ينشأ بالضرورة ويتطور منذ طفولة الانسان ، فانها كذلك ظاهرة انسانية وجدت منذ وجدت المجتمعات الانسانية المبكرة لتلبى - كما لاتزال تلبى حتى اليوم - حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية في ذلك الوقت . فهي تفسر كثيرا من الظواهر الطبيعية التي تحيط بالانسان ، وتجيب على كثير من أسئلته التي كان على الفلسفة ان تجيب عليها في مرحلة أكثر تأخرا ثم كان على العلم ان يجيب على كثير منها فيما بعد . ونحن نطلق عليها اليوم اسم الاساطير والخرافات ، لكنها لم تكن كذلك بالطبع في رأيهم ، بل كانت تصل الى مرتبة العقائد . فلم تكن تعرف بعد تلك التفرقة التي نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصة ، بل اختلط العالمان معا كما يختلط الوهم بالحقيقة في قصص الاطفال . ولهذا لم يفرق الانسان في المجتمعات المبكرة بين التاريخ والقصة . فكانت وقائع التاريخ تروى بعد حذف أجزاء منها وإضافة أخرى تشويقا للمستمع وتلبية لحاجات نفسية واجتماعية لدى الملقى والمتلقى معا . ولم تكن القصة محددة المعالم كما هي اليوم ، ولكننا اليوم نسمى القصة التي جعلت

من الآلهة أبطالاً أسطورة . والتي عنيت بالبطولة ملحمة .  
ووظيفة « القصة - الأسطورة » في هذه المرحلة كما يرى  
الدكتور شكرى عياد في كتابه « القصة القصيرة في مصر »  
هو تحويل أفرادها الى كيان اجتماعى واحد ، فهي تعمل  
على تماسكهم كعمل الاسمنت في البناء بحيث تصبح  
لجميع أفراد مجتمع ما ايدلوجية واحدة تربط بينهم .  
وهناك أربع نظريات لنشأة الاسطورة :

نظرية التفسير الدينى ويرى اصحابها ان الاساطير  
في أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب في  
كتبه الدينية وهذا هو سبب تشابهها عند مختلف  
الشعوب .

ثم نظرية التفسير التاريخى وخلصتها ان أبطال  
الاساطير كانوا في الأصل يشارا حقيقيين قاموا بأعمال  
عظيمة ثم نسج حولهم الخيال الشخصى على مر القرون  
قصصا رفعتهم الى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة .

ثم نظرية التفسير الرمزي وترى ان الاساطير ان هي  
الا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الاخلاقية أو الفلسفية  
ثم فقدت مع مرور الزمن معناها الرمزي واحتفظت  
بالمعنى الروحي .

ثم النظرية الطبيعية التى تقول ان الاساطير نشأت  
تفسيرا لظواهر الطبيعة التى يخافها الانسان البدائى  
ويعجز عن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق .

أما الملحمة فقد عبرت عن فردية جامحة ، تمجد  
القوة ولا تضرر احتراماً كبيراً للآلهة . لكنها - فيما  
نرجح - احتفظت بالشئ الكثير من منطق الاسطورة  
الذى يقوم على الربط بين الحوادث على أساس انفعالى



لا على اساس عقلى . من هذا نعرف ان الملحمة استفلت الاسطورة فى صياغة فنية اساسها انه - كما يقول لاسل ابروكرومبى - ان الرجل الفاضل - كما عند هوميروس مثلا - هو الرجل ذو القوة الفردية النشيطة القادرة على ان تفرض نفسها والرجل الشرير هو النكرة الخائب ، وربما كان هو الرجل القبيح ايضا .

اما قصص الخوارق او الحكايات الخرافية Legendes فهي القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر ، وهى بقايا معتقدات تصل فى تاريخها الى اقدم العصور .

واول شئ يسترعى نظرنا فى قصص الخوارق - كما ترى الدكتورة نبيلة ابراهيم فى كتابها « اشكال التعبير فى الادب الشعبى » - هو اتجاهها الاخلاقى ، فهي تكافىء الخير بخيره والشرير بشره . ولكن ذلك لا يتحقق فى كل القصص . فالاميرة التى نامت مائة عام ، والامير الذى جاء ليوقظها ويتزوج بها ، لم يقدموا اعمالا خيرة يكافان عنها ، كما انهما لم يظلما فى الحياة حتى يرفع مبدا العدالة عنهما الظلم . ولا يفسر ذلك الا ميل الانسان الى كل ما هو عجيب سحرى من ناحية وان قصص الخوارق لا تصور علاقة الانسان بعالمنا الخارجى فحسب وانما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلى من ناحية اخرى .

والبطل فى قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول ، كما انه لا يقابل شخوص هذا العالم مقابلة المتعجب ، انما يقابلها مقابلة المساوم فى سبيل الوصول الى ما ربه . كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق الى التسطيع ، فهي اشكال بلا اجساد ،

«كأنهم يعيشون بلا واقع ذاتي ولا عالم يحيط بهم .  
فاذا حدث الحكاية الخرافية ان البطل جلس يبكي فهي  
لا تفعل ذلك لكي تنقل الينا حاله نفسية . وانما تتخذ  
من ذلك وسيلة للاستمرار في السرد وادراك الهدف .  
فما ان يفعل البطل هذا حتى تظهر له الكائنات  
المساعدة ، فتأخذ بيده لكي توصله الى هدفه . والبطل  
لا يمتلك - نتيجة لهذا الاسلوب التسطحي - طاقة من  
الذكاء وانما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل ، ومن  
خواص هذه الموهبة انها مؤقتة وليست دائمة ، تظهر  
في فترة الازمات التي يمر بها البطل ثم تختفي بعد ذلك .  
ويندرج تحت هذا الاسلوب التسطحي في الحكاية  
الخرافية اختفاء الابعاد الزمنية . حقا انها تصور  
شخصا مسنة واخرى صغيرة السن ، وتحكي عن الاخ  
الاكبر والاخ الاصغر ، ولكنها لا تصور اناسا يعيشون  
في الزمن ، بمعنى انهم يهرمون ويعيشون الماضي  
والمستقبل . فالاميرة تنام ثم تصحو وهي لا تزال شابة  
جميلة وكأنها لم تكبر يوما واحدا » .

هذا الى ان قصص الخوارق تجريدية لا تعرف  
شخصياتها الظلال بل هذا غنى وذاك فقير كما في قصة  
سندريلا ، وهذا حسن الحظ وذاك سيء الحظ ،  
وشاب ومسن ... الخ .

ويندرج الاسلوب الانعزالي تحت نزعة التجريد .  
فالبطل منعزل عن الزمان والمكان وعن الاهل والاقارب .  
كما انه يسمو فوق الواقع الداخلي والخارجي ، فلا  
يحس بالتعب ، ولا عواطف الغضب او الثورة ..

اما الخرافة Fable فهي قصة قصيرة ترمز الى  
معنى مستتر له طابع تعليمي تخفيه وراء رواية حادثة

وقعت لشخصياتها التي عادة ما تكون من الحيوان أو الطير أو النبات ، فيفيد القارئ من النصيحة دون أن يشعر بوجود الناصح واستعلائه على نحو ما نجد في قصص كيلة ودمنة الهندية الاصل أو خرافات ايسوب الاغريقى . فالمغزى فى الخرافة هو تحذير مستتر تجنباً لعنف الصراحة أو حبا فى الطرافة والفكاهة . ولهذا فان تأليف الخرافة يتطلب :

١ - حجمها الصغير .

٢ - تناولها حادثة واحدة غير معقدة قائمة بذاتها ( فلا تشحن بكثير من التفاصيل أو يستطرد فيها الى شئ من الملابس ) .

٣ - طبيعة الشخصيات المتخيلة فيها ( حيوان أو طير وأحيانا نبات ) .

٤ - طابعها الذى تسوده روح الفكاهة .

٥ - المغزى التعليمى .

وينبغى أن يكون المغزى من الواضوح وقوة الارتباط بالقصة والاعتماد عليه بحيث يضطر كل قارئ أو سامع أن ينتزع موضوع العبرة منه دون تردد أو شك ، كما ينبغى العناية بعرض الحيوانات أو الشخصيات المتخيلة وحسن الانتباه الى خصائصها الطبيعية وصفاتها المتعارف عليها بين الناس : فالثعلب ينبغى أن يكون دائما مكارا ، والارنب جباناً ، والاسد جسوراً ، والذئب قاسياً ، والثور قوياً ، والحصان مختالاً ، والحمار صبوراً أو غيبياً ... الخ .

( القصص الحكيم للفيلسوف ايسوب ترجمة مصطفى السسقى وسعيد جوده السحار ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، مقدمة الاصل الانجليزى ص ١٩ - ٢٠ ) .

ثم ظهر القصص الدينى بأنواعه المختلفة . ويقسمه  
الدكتور محمد أحمد خلف الله فى كتابه « الفن القصصى  
فى القرآن الكريم » الى ما هو تاريخى أى الذى يدور  
حول الشخصيات التاريخية كالانبياء . ومنه ما هو  
تمثيلى وهو الذى لا يقصد بأحداثه الا الايضاح والشرح  
والتفسير ولا يلزم ان تكون أحداثه حقيقية لان المقصود  
به ضرب المثل . ثم اللون الأسطورى ويرى  
ان القصة بنيت فيه على اسطورة من الاساطير، ويقصد  
منه فى الغالب تحقيق غاية علمية او تفسير ظاهرة  
وجودية ، او شرح مسألة استعصت على العقل .  
والقصص الاسطورى لا يقصد لذاته وانما يتخذ على انه  
وسيلة وأداة .

وهكذا نجد ان القصة ظاهرة انسانية صاحبت  
البشرية - وتصاحب الانسان - منذ طفولتها .



## القصّة القصيرة في التراث العربي

على ضوء ادراكنا ان القصة القصيرة تتطور شأنها في ذلك شأن مبدعها الانسان ، وانها مرت في مراحل متعددة ، وانها تلبى حاجات اجتماعية ونفسية عند الانسان منذ طفولته كفرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائي، حق لنا ان نبحث عن هذا الشكل الادبي في تراثنا العربي ، قبل ان نتعرض له كما عرفناه اخيرا من الغرب

فلست من انصار القول ان القصة القصيرة ولدت في الغرب عندما قدم ادجار آلان بو الامريكي افضل محاولاتها المبكرة في النصف الاول من القرن التاسع عشر ثم ارسى دعائمها وطورها دي موباسسان الفرنسي في النصف الثاني من ذلك القرن نفسه ، فلم تعد قاصرة على قصص الرعب بل أصبحت تتناول شريحة مختارة من حياة الانسان العادي في لحظة من لحظات حياته . ثم ادخل عليها تشيكوف الروسي تطورات جديدة في النصف الاول من القرن العشرين .

فالقصة القصيرة بهذا المعنى الغربي ليست الا مرحلة من مراحل تطورها كما أوضحنا . والا قلنا - كما عبر احد نقادنا - ان القدماء لم يكن لهم بيوت يسكنونها ، ولا اثواب يرتدونها ، او طعام يأكلونه لان بيوتهم

واثوابهم وطعامهم مختلفة عن مثيلتها في الوقت الحاضر .  
ان هذا لا يختلف قط عن قولهم ان العرب لم تكن لهم  
قصة ، بل الثابت - كما سنعرف - ان فن القصة  
الاوربي تآثر بفن القصة العربي .

ويسام البعض بان العرب عرفوا القصة ، ولكنهم  
لم يعرفوها الا منذ ترجم ابن المفع كتابه «كليلة ودمنة»  
في مطلع القرن الثاني الهجرى . وعلى رأس هؤلاء  
المستشرقين ارنست رينان الذى يعلل ذلك بسببين  
رئيسيين : اولهما ان العقل السامى يميل بطبيعته الى  
التجريد ولا ينزع الى التجسيم ، وثانيهما ان البيئة  
الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر  
المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيلة المتكررة التى تتوافر  
للغربيين . وقد ردد هذا الكلام - او قريبا منه -  
بعض كتاب العربية ، ولعلهم متأثرون برأى هؤلاء  
المستشرقين مثل عبد العزيز البشرى فى كتابه «المختار» ،  
وأحمد أمين فى فجر الاسلام ، والعقاد فى الفصول ،  
وتوفيق الحكيم فى زهرة العمر . فهؤلاء اتفقوا -  
ولتعايلات مختلفة - على ان العرب لم يعرفوا القصة  
الا فى عصور متأخرة كالعصر العباسى .

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية  
القديمة انها كانت اقرب الى الخبر او التاريخ وبالتالي  
اقرب الى الواقع بينما هى اليوم لها وجودها المستقل  
عن الواقع وان كانت مستمدة منه . ولكن ذلك لم يكن  
حال القصة العربية فقط بل هو حال كثير من الفنون  
الآخري وأبرزها الفن التشكيلى الاغريقى فالأوربى . فقد  
كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمدى دقة  
انطباقه على الواقع المأخوذ عنه ، ودوره ينحصر فى

اختيار هذا النموذج دون ذاك . ومن هنا رأى افلاطون ان الفن هو تقليد التقليد . باعتبار ان الواقع الذى ياخذ عنه الفن ويفلده ليس الا تقليدا لما فى عالم المثل . فاذا صور أحد الرسامين مقعداً فإنه يقلد هذا المقعد ، والمقعد بدوره ليس الا تقليداً للمقعد الموجود فى عالم المثل . وقد قطع الفن التشكلى الحديث صلته المباشرة بفكرة التقليد ، وترك هذه المهمة لآلة التصوير ، وطرق ميادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الانسان الداخلية وتناقض مشاعره . ومع ذلك فإن احدا لا يجرؤ على الفاء كل ما رسم من لوحات وما نحت من تماثيل قبل عصر النهضة من تاريخ الفن . « فالقصة - الخبر » أو « القصصة - التاريخ » شبيهة تماماً « باللوحة - الواقع » ، كل منها مرحلة من مراحل الفن الذى تنتمى اليه .

ومحاولة التغفل فى نفسية الشخصيات لا ينعدم فى القصص القديم لكنه يضؤل الى حد كبير بحيث لا يكاد يقوم بدور البناء القصصى . بينما قد نصل فى القصة الحديثة الى الطرف المقابل أى الى قصة المونولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتها الداخلية . ولا شك ان هذا التطور يرجع الى عوامل كثيرة لعل من أهمها انتشار الطباعة ، قال الحكاية القديمة - قصيرها وطويلها - تعتمد على الرواية الشفاهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المقروءة . وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة . ومن الواضح ان رواية التحركات الخارجية لا بطل القصة مشافهة أمر ميسور بينما يكاد يتعذر بالنسبة لتتبع الخلجات النفسية ، وهو ما تتحمله الكلمة المكتوبة أو المقروءة . فالقصة الحديثة - كالشعر الحديث - موجهة أساساً

الى القارىء ، بينما الحكاية القديمة - كالشعر العمودى - موجهه اساسا الى السامع . ولعله لهذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثه بانتشار التعليم من ناحية اى القدرة على القراءة ، وأدوات النشر لاسيما الصحافة من ناحية أخرى اى انتشار الكتابة . لهذا فعندما نحدد خصائص القصة - قديمها وحديثها - علينا أن نقوم بمهمتين : مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى بقدر الامكان ، والثانية أن نفرق بفرقة أخص بين الحكاية القديمة والقصة القصيرة الحديثة . ويمكن لمهتنا إلا نقف ... فنقوم بفرقة أدق بين القصص القصيرة فى مختلف المدارس الأدبية بل بين قصص كاتب وكاتب حتى نصل الى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد .

وهذا التطور الجوهري فى القصة - وفى الفنون بوجه عام - مماثل لما وقع فى مجال العلوم على أثر ما أدخل من تطورات على اختراعى المقراب والمجهر أو التليسكوب والميكروسكوب ، مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الانسانية ، فلم يعد الفنان - كما لم يعد العالم - يقنع بما تصل اليه تلك الحواس ، بل مضى - كل بطريقته - يستكشف مآدق أو نأى عن حواس الانسان . ويبدو أن المدرسة القصصية المعاصرة فى فرنسا - والتي تعرف بالمدرسة الشيئية - تحاول العودة الى أساليب القصة القديمة وأن كان فى صورة متطورة ، فهي تدعو الى الاقتصار على تتبع الأشياء ورصد الحركة الخارجية للشخصيات القصصية دون إسقاط انسانيتنا على الوجود ، متأثرة فى ذلك بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف المشاهد على أبطاله إلا



من خلال حركتهم وما يحيط بها من أشياء لها دلالتها.

بهذا الفهم نستطيع ان نعلن ان تراثنا العربى عرف « الفصة - الخبر » او « الفصة - التاريخ » ، كما عرف النادرة او الحكاياه الشعبية ، وقصص الحيوان ، والفصة الفلسفية . والمعامه التى بدت فيها بل طفت عليها الصفة الفنية ... بل لقد عرف التراث العربى المجموعات القصصية التى تمتاز عن كثير من مجموعاتنا المعاصرة بأنها كانت تتدرج تحت موضوع واحد مثل كتاب البخلاء للجاحظ المولود عام ١٦٠ هجرية والمتوفى عام ٢٥٥ هجرية . والمكافاة وحسن العقبى لاحمد بن يوسف المتوفى عام ٣٣٩ هجرية ، والفرج بعد الشدة للتنوخى المولود عام ٣٢٧ هجرية والمتوفى عام ٣٨٤ هـ . ومصارع العشاق لابن السراج المولود عام ٤١٧ هـ . والمتوفى عام ٥٠٠ هـ . بل ان بعض هذه الكتب محبوب يجمع فى كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد اكثر تحديدا . فاحمد بن يوسف الذى كان كاتباً فى خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه الى ثلاثة ابواب : المكافاة على الحسن - فالمكافاة على القبيح ، واخيراً حسن العقبى .

فان لم تكن القصص تتدرج تحت موضوع واحد فقد حرص مؤلفوها او جامعوها على ان يربطوا بينها برباط فنى على نحو مانجد فى قصص ألف ليلة وليلة فكلنا يعرف قصة الملك شهريار - الذى اكتشف خيانة امراته له مع عبد اسود فجعل يتزوج كل ليلة بعروس يقتلها فى الصباح انتقاماً ممن خانتته وحتى لا يعطيها فرصة لخيانته ، الى ان تطوعت شهرزاد لانقاذ بنات جنسها واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلة قصة لا تتمها الا

فى اليوم التالى ، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعة بهذا الخيط الفنى ، وهو ما يعرف بالقصة الاطار ، مما اعتبره المحاولات المبكرة لما تطور فيما بعد الى ما يعرف اليوم بالرواية .

واذا كانت ألف ليلة وليلة قد نقلت بعض أصولها عن الفارسية أو الهندية. فهناك السير الشعبية التى حفل بها الأدب العربى مثل : سيرة الهلالية، وسيرة عنترة، والأميرة ذات الهمة ، وحمزة العرب ، وعلى الزبيق ... الخ ، والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والرواية . لان السير فى الواقع يمكن النظر اليها كمجموعة قصصية لكنها أكثر ارتباطاً مما هى فى ألف ليلة فلا تجمع بينها مجرد حيلة عروس تريد أن تبقى على حياتها مع زوجها الراغب فى القتل والانتقام ، بل يجمع بينها بطل السيرة ، لهذا فالقصة التالية تستفيد - ولا نقول تنبى - من القصة السابقة . ففي سيرة على الزبيق بن حسن رأس الفول مثلاً نجد انه اذا استولى الزبيق فى إحدى قصصه على السيف المرصود فانه يستعمله فيما يتلو ذلك من قصص . والزبيق لا يكاد ينتهى من ملعوب الا لبدأ آخر . ( والملعوب اختبار لقوة البطل وشجاعته وذكائه فى اطار الحدود الانسانية أى مع انداد له من عالم الانسان ، اما النفيلة فهى اختبار للبطل فيما وراء الحدود الانسانية حيث يلتقى بجان أو سحر أو حيوان خرافى أو أشياء مرصودة ) . ولكن ولئن كان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدها الخاصة بحيث تصبح قصة قصيرة مستقلة الا انها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى . ثم يلتقى الزبيق بأبطال يشبهونه وان كانوا أصغر منه شأنًا ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهم تكرر للتكرار . وهكذا تتعدد القصص فى قصة

واحدة طويلة. فهناك شخصية واحدة تربط بين القصص هي شخصية صاحب السيرة ، لكنها جامدة لا تتطور حتى انها تشيخ فجأة دون تمهيد في قصص سابقة . وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرة فلا تحذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنها لا ذاكرة لها وهذا بسبب استقلال كل قصة عن الاخرى. وهذا هو سبب تندد القصص الماثلة المتشابهة حتى اذا سرد المؤلف عددا كافيا منها وضع حدا لها . لهذا فنحن نحس ونحن نقرا هذه السير كأنما نشاهد احد الافلام التي أنتجت في بداية اختراع السينما حيث يبدو الفيلم مجموعة صور تقدم في مجموعتها قصة حقا ولكن كل صورة تنفرد واحدة بعد الاخرى مستقلة عما سبقها او يتلوها .

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها في الف ليلة وليلة أيضا ، تلك هي طريقة القصص المتداخلة أي رواية قصة من داخل قصة . وهكذا نجد ان العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب بل عرفوا المجموعات القصصية وحرصوا على ان يبرروا وجودها معا ، مرة عن طريق الموضوع الواحد ، ومرة عن طريق القصة الاطار ومرة ثالثة عن طريق التداخل .

فاذا اردنا ان نلقى نظرة سريعة على الخصائص الفنية لاشهر انواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربي فيمكننا ايجازها فيما يلي :

أولا : القصة - الخبر : وهي كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنما وقعت فعلا ، وقد تكون كذلك حقا ، لكن لاشك ان انتقالها من جيل الى آخر حذف منها وإضاف اليها ،

واذا وجدت أكثر من رواية نعبر عن عصرها . ومن الخطأ في هذا المجال اعتبار أن هناك أصلا واحدا وأن بقية الروايات تحريف لها . فنحن في مجال فن ولسنا في مجال تاريخ . ولا نخدعنا محاولة القصاص أيهامنا أنه ينقل عن واقعة حقيقية . وليس حرص الراوى على ذكر مصادره إلا نوعا مما يعرف بعملية الإيهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كتاب القصة الغربية فيما بعد حين كانوا يزعمون أنهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات أو أنها وصلتهم بالبريد .. إلى آخر هذا الإيهام بأن أحداث الرواية وقعت فعلا .

والحركة في « القصة - الخبر » من الخارج فقط وقد يكون فيها شيء من الرمز ومن المعنى لكنها قلما تكشف لنا عن الخوارج النفسية لشخصياتها أو صراعاتهم الداخلي بين عاطفتين متناقضتين .

ولهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذي يبدعه قصصى مجهول المصدر وتتداوله الأجيال أو مستند إلى سلسلة الاسناد المعروفة بالنعنة أى عن فلان عن فلان أو الذى يرويها أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ وخبر ، وبين القصص المعاصر الذى يبدعه أفراد على أساس فنى يعنى أصحابه تطوره ويحاولون أن يلتزموا خطه وأن أضافوا إليه ، فلانستخدم نفس المعايير فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى بخلائه وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاتة .

ثانيا : النادرة وتتميز بما يلى :

من حيث الحجم قصيرة نسبيا .

ولا يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة



الداخلية للانسان وهو طابع معظم قصص تلك المرحلة .  
ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة ، اما في شكل نقد  
أو سخرية من وضع ما ، أو من نمط من انماط  
الشخصية واما في شكل عظة انسانية .

وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو  
البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الاذكياء . وتغلب عليها  
المفارقات التي تنتج عن الفباء أو البلادة أو الخدعة .

وهي قاما تتجه الى الخوارق . ومعظمها يختتم بلفتة  
ذكية غالبا ما تبعث على الابتسام . وهي سريعة الحفظ  
والانتشار بسبب ما فيها من مفارقة وما تثيره من ضحك  
ولقصرها الشديد ولانها تستخدم للتشبيه أو السخرية  
أو التعليق على مواقف مشابهة في الحياة الواقعية .  
ومن أشهر النوادر العربية نوادر جحا وأبى النواس .

اما قصص الحيوان فقد تأثر فيها العرب بالتراث  
الادبي في كل من الهند وفارس على نحو ما نرى في  
كتاب كيلة ودمنه .

وحكاية الحيوان قصيرة بأحداثها وأبطالها حيوانات  
تحدث وتتصرف كالناس وتحفظ مع ذلك بسماتها  
الحيوانية وكلها تقصد الى مغزى اخلاقي .

والقصة الفلسفية عرفها العرب ولعل أهمها قصة  
حي بن يقظان وقد تداولها أكثر من فيلسوف مثل ابن  
سينا ( ٣٧٠ - ٤٢٨ هـ ) وابن طفيل ( ٥٠٦ - ٥٨١ هـ )  
والسهروردي المقتول عام ٥٨٧ هـ . وأشهر هذه  
القصص الثلاث قصة حي بن يقظان لابن طفيل وبطلها  
« حي » نشأ في جزيرة منعزلة وكان من الذكاء بحيث  
استطاع أن يقوم بحاجات نفسه وفي الوقت نفسه

استطاع أن يصل الى معرفة الله ، والاتصال به ، ثم التقى برجل من جزيرة مجاورة اسمه ايسال فعلمه الكلام واكتشف ايسال ان ما وصل اليه «حي» من عقيدة هو نفسه الدين الذي يؤمن به فطلب اليه ان يكشف لأهل الجزيرة المجاورة ما وصل اليه من الحقائق العليا . غير انه لم ينجح في ذلك فوجد «حي» و«ايسال» نفسيهما مضطرين آخر الامر الى الاعتراف بأن الحقيقة الخالصة لم تخلق للعوام لأنهم مكبلون بأغلال الحواس وعادا الى الجزيرة المهجورة .

ويقال ان هذه القصة مأخوذة من قصة سابقة بعنوان «الصنم والملك وابنته» وفيها بعض الاحداث المتشابهة كما نلاحظ انها شبيهة بقصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو ( ١٦٦٠ - ١٧٣١ م ) من بعض الوجوه وان لم تنطو على الجانب الفلسفى الكبير الذى انطوت عليه قصة ابن طفيل . فأحداث القصة الفلسفية وشخصياتها ليست الا رموزا الهدف منها هو تصوير القضايا الفلسفية بأسلوب درامى حتى يصبح أقرب الى الافهام من الأسلوب الفلسفى المجرد .

والذى يهمنا فى قصة «حي بن يقظان» هو استخدامه الفن القصصى فى عرضه لفلسفته على هذا النحو الاصيل الذى يبدو سابقا لزمه بكثير . وهى كما رأينا قصة رمزية تقوم على التوفيق بين الفلسفة والدين وعلى بيان ان التأمل المحض والايمان الحقيقى طريقان يؤديان الى نتيجة واحدة هى الاتصال الوثيق بالله والاتحاد به ، وهى ثانيا تعبر عن ان حياة الروح السامية لم تخلق الا لقلّة من البشر ، أما العامة فيكفيهم الايمان الساذج البسيط والاخذ بمظاهر الدين وطقوسه وشكلياته .

أما فن المقامة فلم يبدأ في النشر العربي مكتمل البناء على النحو الذي عرفناه عند الهمداني والحريري ، بل - على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطيء - أمضى طفولته الأولى في الأساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب ، ثم في الروايات والإحاديث القصصية التي فسرت بها بعض أمثالهم ، حتى ظهرت في كتب التعليم اللغوي في القرن الثالث ، تحتال بوضع مادة الدرس في قالب مشوق . كما ظهرت الإمالي ، وأكثرها عن « ابن دريد » العالم الأديب ، وقد كانت آثار ابن دريد هي المرحلة الحاسمة التي نقلت هذا الفن من حالته التعليمية إلى الفن الخالص في العرض ، وإن عادت بعد ذلك فردت إلى أصلها التعليمي بعد مقامات الحريري .

وهناك أجماع على أن بديع الزمان الهمداني ( ٣٥٨ - ٣٩٨ هـ ) الذي عاش في القرن الرابع الهجري وتوفي وهو في الأربعين من عمره هو الذي وضع أصول المقامة الفنية ، ثم جاء بعده الحريري بنحو قرن ( ٤٤٦ - ٥١٦ هـ ) ثم قلدهما من بعدهما كثيرون من أشهرهم في العصور الوسطى السيوطي المتوفى سنة ٩١١ هـ . وفي العصر الحديث اليازجي ( ١٨٠٠ - ١٨٧١ م ) ويتلخص موضوع المقامات في أن راويها وهو عيسى بن هشام عند الهمداني والحاترث بن همام عند الحريري يمر ببلد من البلاد في بعض أسفاره فيلتقي بأديب متصعلك ، هو أبو الفتح الإسكندراني عند الهمداني وأبو زيد السروجي عند الحريري ، يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الرواية بعد مشقة لاحكامه التثنية ، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما استطاعته موهبته من أموال الناس فيعذر له الصعلوك بأن الزمان لم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت ، ويكون هذا الاعتذار في أغلب

الاحيان ابياتا من الشعر تختتم بها المقامة .

ولعل المقامة الابليسية من أهم مقامات الهمداني فهي تدور على لقاء عيسى بن هشام لابليس في واد من ودبان الجن حين ضلت منه ابل ، فخرج في طلبها . وواضح ان هذه المقامة قد أوحى لبعض من تلاه من الادباء بأروع الاعمال الادبية لاسيما رسالة الففران لأبي العلاء المعري .

وقد اختلف الراى فى المقامة فالبعض يرى انه ليست لها اية قيمة قصصية وان كانت قد وضعت فى القالب القصصى . وكل الهدف الذى يرمى اليه المؤلف هو الموعة أو النكة أو الالغاز اللغوية والنحوية ، فالمقامة فى نظر هذا الراى هى مجرد حديث أدبى بليغ أساسه العرض الخارجى ، والحيلة اللفظية . لكن هناك رابا آخر يرى ان كل المقامات ليست فى مستوى فنى واحد وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتى بمعناها الغربى الحديث وان كانت أكثرها لا تحتوى حقا الا على زخرفة لفظية وحشد لالفاظ منتقاة وتشتمل على نسبة كبيرة من غريب الكلام .

على اية حال ، فالمقامة تتميز عن بقية الانواع الاخرى بأنها لها مؤلفا معروفا وانها وضعت خصيصا لأغراض أدبية وان الصنعة - وربما التطرف فى الصنعة - واضحة وضوحا لا ريب فيه لعل أميزها ذلك السجع الذى أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها .



## القصة القصيرة في الغرب

في الوقت الذي كان فيه بوذا حيا ، وربما دون ان يحس اليونانيون بوجوده أو وجود أدبه ، كانت هناك مجموعة قصصية تشبه تلك التي ألفها البراهمة في مهاجمة المراتة ، جمعها كاتب اسمه اريستيدس Aristides بعنوان قصص ميليزيه Milinich Tales وان كان الكتاب قد ضاع ، الا ان المؤرخ اليوناني هيرودت المولود حوالي عام ٤٩٠ ق.م. قد أعطانا بعض نماذج هذه القصص . كما انتشرت القصص الخرافية المعروفة باسم خرافات ايسوب ، والتي يروي معظمها على السنة الحيوان - كما ظهرت بعد ذلك أكثر من مجموعة قصصية لبعض الكتاب اليونان والرومان .

وفي العصور الوسطى حدث تفاعل بين الشرق والغرب عن أكثر من طريق ، طريق التجارة ، وطريق الحروب ، ثم طريق صقلية وجنوب ايطاليا والاندلس . ونتيجة لهذا التفاعل عرف الغرب القصص العربي وتأثر به في بعض أنواعه .

ولما كانت الحضارة العربية قد امتدت الحضارة الغربية بما سبق أن نقلته من حضارات الشعوب الاخرى لاسيما الهندية والفارسية واليونانية قبل أن تنقله أوروبا عن

هذه الحضارات مباشرة ، كما أنها أمدتها بما ابتكرته  
هى نفسها من علوم واداب ، فقد تمثلت هذه الاستفادة  
بجانبها فى القصة اصدق تمثيل . فقد عرف الغرب  
عن طريق العربية عدة مجموعات قصصية عن أصل  
فارسي او هندي مثل كليله ودمنة ، وقصة اسندباد ،  
وقصة برلعام ويواصف . فالنص الاصلى العربى لكليلا  
ودمنة ترجم الى الاسبانية مباشرة منذ عام ١٢٦١ ،  
ومنها ترجم الى الفرنسية . ولم يكد هذا الكتاب  
يعرف فى اوربا حتى اعتبر المثل الاعلى لكتب المواعظ  
التي تلقى على السنة الحيوان او الطير ، كما كثرت  
محاولات تقليده لا سيما فى بعض اقاصيص بوكاتشيو  
المعروفة باسم الليالى العشر « الديكاميرون » والتي ترجع  
الى منتصف القرن الرابع عشر فضلا عن المنهج العام  
لمجموعة هذا القصص الايطالى التي تتفق مع « كليلا  
ودمنة » ومع « ألف ليلة وليلة » فى انها « قصة  
قصص » أى قصة تبرر فى اولها تعدد ما يتلوها من  
قصص .

والمجموعة الثانية « قصة السندباد » مثل سابقتها  
هندية الاصل ، وتعتمد أيضا على خط واء بين عدد  
متنوع من الاقاصيص الصغيرة . وكان الأمر بترجمة  
هذه المجموعة هو الامير فادريكي أخو الملك العالم الفونسو  
العاشر ، فنقلت الى اللغة القشتالية عام ١٢٥٣ ، بعد  
ترجمة كليلا ودمنة بعامين تحت عنوان « كتاب مكائد  
النساء وحيلهن » . وقد ترجم الكتاب الى جميع  
اللغات الاوروبية شعرا أو نثرا ، بل حتى بعض اللهجات  
فى اسبانيا مثل القطلانية . وهذه القصة غير قصة  
السندباد البحرى التي نعرفها فى مجموعتنا العربية  
« ألف ليلة وليلة » ، فقصة السندباد المترجمة عبارة

عن مجموعة من الحكايات تبلغ ستا وعشرين يربط بينها حيط يدكرا بفصة الأخوين العرعونية ووصفه يوسف وأمرأة العزيز . ذلك أن زوجة أحد الملوك تراود ابنا له عن نفسه فيعف عنها ، ونسبق هي إلى الشكوى إلى الملك زاعمة أنه هو الذي راودها ، فيغضب الملك ويحكم على ابنه بالقتل ، غير أن وزراء السبعة ينصحونه بالتثبت من التهمة مدة سبعة أيام تتابع خلالها القصص من زوجة الملك وهي تلح عليه في قتل ابنه ، ومن الوزراء وهم يدكرونه بمكايد النساء وحيلهن وخطر الانصياع لهن . وهذا تتعاقب الحكايات خلال سبعة أيام حتى يسمح لابن الملك بالدفاع عن نفسه فتظهر براءته وتحل العقوبة بجارية أبيه . وقد كان لكل حكاية من حكايات الوزراء السبعة أثر هائل على بواكير القصص الأوروبية في عصر النهضة . ولعل أهم آثارها كان على مجموعة بوكاتشيو « الليالي العشر » والتي سبق الأشارة إليها ، وإن كانت هذه أكثر أمعانا في الإباحية وأقرب إلى الأدب المكشوف ، فالطابع الخلقى الوعظي هو الغالب على المجموعة المترجمة عن العربية .

أما ثالث المجموعات القصصية الهامة التي ترجمت عن العربية فهي القصة الصوفية « برلعام ويواصف » وهي أيضا من مصدر هندي قديم ، قدر لها كذلك نصيب كبير من الذبوع العالمي حتى أنها كانت تعتبر من كتب المواعظ والأمثال التي استخدمها الوعاظ البوذيون والمسيحيون والمسلمون واليهود على التعاقب . وأصل هذه القصة يدور حول ترجمة حياة بوذا وتوبته بالمعنى الصوفي أي التحول الفجائي من حياة الملك والترف والمتع الدنيوية إلى الزهد في الدنيا والانقطاع للتعبد الصوفي . وقد أصبحت هذه القصة أساسا لقصص

وقطع مسرحية كثيرة دينية الطابع منذ تناقلها حتى  
مشارف العصر الحديث .

الى جانب ذلك عرف الغرب قصصا من ألف ليلة  
وليلة مثل قصة الجارية تودد التي طبعت ترجماتها  
الاسبانية والبرتغالية عشرات الطبعات ابتداء من عام  
١٥٢٤ . وبلغ من شعبية هذه الحكاية وذيوعها في الادب  
الاسباني أن عمد الى نقلها الى خشبة المسرح أعظم من  
عرفتهم اسبانيا في عصرها الذهبي وهو لوجي دي فيجا  
Loge de Vega ( ١٥٦٢ - ١٦٣٥ ) تحت عنوان  
« الجارية تيودور » .

وفضلا عن المجموعات القصصية الهندية والفارسية  
التي نقلها الغرب عن الترجمات العربية ، نقل الغرب  
ألوانا أصيلة من الادب القصصي العربي ، ومن الاخبار  
التي تمتزج فيها الرواية التاريخية بتفاصيل أضافها  
خيال القصاص . وقد كان من الطبيعي أن تنتقل الى  
الاندلس كل هذه الالوان القصصية منذ عصر مبكر فيما  
انتقل اليها منذ الفتح من عناصر الثقافة العربية في  
الشرق .

ولعل أهم ما عرفه الغرب من هذه الفنون القصصية  
العربية هو فن المقامة ، وتنبه الدكتورة سهر القلماوى  
في بحثها القيم الذي نشرته لها هيئة اليونيسكو بعنوان  
أثر العرب والاسلام في الفن القصصي في النهضة  
الاوربية الى أن فن المقامة في الاندلس لم يجمد في القوالب  
الشرقية ، وانما تطور تطورا سليما ، اذ تحرر من فيقهة  
اللغويين المتكلفة ، بحيث انتهت المقامة في الاندلس الى  
عكس ما انتهت اليه في الشرق تماما . ففي الشرق انتهت  
الى ما يشبه التمارين اللغوية المحضة وفقدت ذلك الخيط



الذى كان يربطها بالفن القصصى الحقيقى ، أما فى الغرب  
فأصبحت لونا من ألوان القصة لاجتماعية النقدية وان  
لم تتحرر من بعض القيود التقييدية مثل الأسلوب  
المسجوع . ويشير مؤرخو الأدب الأسباني الى امدان  
تأثير هذا الفن فى مولود جديد فى الأدب القصصى الأسباني  
هو المعروف باسم القصة « البيكارسية » وأقرب ترجمه  
عربية يمكن أن تكون لهذه القصص هو قصص الشطارة  
حيث نرى الشاطر « البيكار Alpekar » أشبه  
ما يكون ببطل المقامة . فهو فى الغالب شخص من أصل  
وضيع ويعيش فى بيئة قاسية يعانى من الام الجوع  
والبطالة . غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع  
البسطاء والسذج وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذى  
لايحترم الا الأغنياء والأقوياء . فهو يسخر منه ويخال  
عليه ما وسعه ذلك . وتشير الدكتورة سهير القلماوى  
الى فرق جوسرى بين الفنين ، العربى . والأسباني فى  
الناحية الأسلوبية . فقد بدأت القصة البيكارسية فى  
اسبانيا تعبيرا تلفائيا شعبيا ساذجا . ثم اتجهت بعد  
ذلك الى التأنق والزخرف اللغوى والاهتمام بالصياغة ،  
على عكس المقامة - على الأقل فى الاندلس كما سبق  
ان اشرنا - التى بدأت مزيجا من القصص الشعبى  
والتفنن اللغوى . ثم غلبت عليها الزخارف اللغوية حتى  
أحالتها الى قوالب جامدة صماء ، لكنها فى الاندلس  
عادت الى مصادرها الشعبية الاصيلة لاسيما فى العصور  
المتأخرة . فأولت أعظم جانب من اهتمامها الى تقديم  
صور من حياة المجتمع الشعبى واتجهت الى التعابير  
العامية السوقية ، وكسبت بذلك فى المضمون ما فقدته  
فى الشكل .

الى جانب المقامة كانت هناك القصة الفلسفية التى

كان للعرب فضل ابتداعها وكان لها أثر كبير على التفكير الاوربي مثل قصة « حى بن يقطان » . وادى يهنا في هذه القصة هو استخدام الفن القصصى لعرض وجهة نظر فلسفية على هذا النحو الاصيل الذى يبدو سابقا لزمته بكثير حتى ان أحد العلماء الاسبان وهو منندث بيلايو الذى درسها فى كتابه « أصول الرواية » يصورها بأنها اعظم اثار الادب العربى اصالة وتفردا . وقد كانت اول ترجمة الى اللاتينية لهذه القصة فى أكسفورد عام ١٦٧١ م . للعالم الانجليزى « ادوارد مذكوك » .

كذلك لابد من الاشارة الى كتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » للكاتب المصرى ابنى الوفاء مبشر بن فاتك الذى توفى حوالى عام ١٠٧٨ - ١٠٨٨ م . وكان من اعيان مصر الفاطمية فى عهد الظاهر والمستنصر، وقد كان هذا الكتاب من بين الكتب التى امر بترجمتها الى اللغة الاسبانية الملك الفونسو العاشر فى منتصف القرن الثالث عشر . فالى جانب مادة الكتابة الفلسفية، تضمن الكتاب قدرا كبيرا من الامثال والحكم والقصص ذات المغزى الفلسفى ، كانت من الاسس التى قام عليها جانب عظيم من القصص الاسبانية والاوربية ذات المغزى الدينى او الفلسفى او الصوفى .

ولتتبع اثر هذه القصص العربية فى الادب الاوربي باستفاضة يمكن الرجوع الى كتاب العقاد : « أثر العرب فى الحضارة الاوربية » وكتاب د . عبد الرحمن بدوى « دور العرب فى تكوين الفكر الاوربي » والفصل القيم للدكتورة سهر القلماوى الذى سبقت الاشارة اليه .

انما يكفى ان نشير الى مجموعة القصص المعروفة باسم « الديكاميرون » او الليالى العشر للكاتب الايطالى

جيو فاني بوكاتشيو ( ١٣١٤ - ١٣٧٥ ) فالتأثر فيها واضح ببعض المجموعات القصصية المترجمة عن العربية شكلا ومضمونا ، فالذريعة التي اتخذها المؤلف لحكاية قصته المائة هو أن وباء اجتاج مدينة فلورنسا ففتك بحوالى نصف سكانها ، فرأت عشر شخصيات ، أن يفروا من هذا الوباء ويلوذوا بعزلة بهيجة في حدائق أحد القصور حيث حاولوا انتزاع أنفسهم من الحاضر الرهيب المظلم بأن يتناوبوا روايه قصص تنسيهم هول الطاعون . وهكذا اخذ كل منهم يروى قصة كل يوم ، فكانت الحصة عشر قصص يوميا ، ومائة قصة خلال الايام العشرة . مما يذكرنا بطريقة الربط بين المجموعات القصصية في كل من كليلنة ودمنة ، و ألف ليلة وليلة . هذا من ناحية الشكل . اما التفاصيل فان هناك قصصا كثيرة في مجموعة بوكاتشيو مصدرها عربى وان كانت يد الاديب الماهرة قد تصرف فيها وجعلتها في قالب اوربى أو ايطالى . ويتردد في القصص مثلا اسم صلاح الدين الأيوبى ، واسماء غيره من الحكام العرب والمسلمين مما يدل على اثر الاتصال بين الشرق والغرب في الادب وان التشابه الموجود في بعض قصص الديكاميرون والقصص العربية ليس مجرد صدفة ، بل نتيجة من نتائج هذا الاتصال . ولعل من أهم أوجه هذا التشابه الالتحاق على مكاييد النساء وخياناتهن في قصص بوكاتشيو .

وبظهور القوميات في أوربا ونمو لغات هذه القوميات أصبح لكل شعب من هذه الشعوب قصاصه وقصصه . ولسنا نريد أن نحشد حديثنا بتفاصيل تاريخية عن كتاب القصة القصيرة ومجموعاتهم القصصية لدى كل شعب من هذه الشعوب . انما يكفي أن نقف امام ثلاثة من أهم من طوروا القصة القصيرة وأشاعوا

مفهومها الحديث ، وهم أدجار آلان بو الأمريكى والذى عاش فى النصف الاول من القرن التاسع عشر . وجى دى موباسان الفرنسى والذى عاش فى النصف الثانى من ذلك القرن نفسه . وانظون تسيكوف الروسى الذى عاش فى الفتره نفسها تقريبا .

أما أدجار آلان بو ، فقد أطلق عليه بحق « أبوالقصة القصيرة » على الرغم من أن مختلف ألوانها كان مطروقا من قبل ، وذلك لانه هو الذى صاغها فى شكلها الحديث ، بالإضافة الى ما ظفرت به على يديه من الناحية النظرية ، فعالج مشكلاتها وطرق تناولها فى كتاباته النقدية ، وبخاصة فى مقاله الذى يدرس فيه قصص معاصره هوثورن ، حيث يركز نظريته فى القصة ، بل يمنح نفسه سلطة التشريع فيما ينبغى أن يفهم عليه اشأوها من مبادئ وأسس جمالية كان لها أكبر الاثر فى تطورها من بعده .

فأدجار آلان بو ، يعلن فصل القصة عن جانبين طالما ربط - وما زال يربط الكثيرون بينها وبينهما - فهو يفصل القصة عن الاخلاق ويرفض أن تستهدف الدرس والتقويم ومع ذلك فهو لا يرى بأسا أن يكون الدرس خافيا مستورا فى أعماق القصة وبمعنى آخر فهو يرفض الأسلوب التقريرى المباشر فذلك هو أسلوب الواعظ أو كاتب المقال . ثم هو يفصل العمل الفنى عن الواقع ، فيرى أن مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية .

ومعيار العمل الفنى عند أدجار آلان هو الاثر الذى يحققه ، فالقصاص الحاذق هو الذى يفكر بعناية وروية قبل بدء الكتابة فى اثر واحد محدد يوقعه فى نفس

القارئ ، ثم يبتكر الاحداث ويرتبها على خير وجه ليحقق بذلك ال اثر . واول جملة في القصة ينبغي ان تتجه نحو تحقيق هذا ال اثر والا احقق الكاتب في خطواته الاولى ، وينبغي الا تستخدم كلمة لا تعين بطريقه مباشرة او غير مباشرة على بلوغ الهدف المنشود . فوحدة ال اثر اذن مبدأ آمن به بو ايماناً راسخاً حتى انه اعترض من الناحية الفنية على القصة الطويلة لان طول القصة يقتضى التوقف عن قراءتها من وقت لآخر ، وفي ذلك ما يشتمل وحدة ال اثر ويدمرها ، فيحرم القصة تلك القوة التى تنشأ من قراءتها قراءة متصلة . واذا صح التجاوز عن وحدة ال اثر فى القصة الطويلة لتعذر ذلك ، فابها فى القصة القصيرة امر جوهري لا غناء عنه ، وفى قصرها اكبر ما يعين على تحقيقه ، ويحدد بو فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغي ان تستغرقها قراءة قصة قصيرة ، يسيطر خلالها الكاتب على روح القارئ ، ويستطيع ان يحقق اثره ايا كان على اكمل وجه .

وفى حيز القصة القصيرة المحدود يتوقف نجاح الكاتب على اتقان صنعه . فلم يكن للالهام محل فى عقيدة بو ، بل كان يؤمن ان الكاتب ينبغي ان يعنى بالتأليف بين عناصر عمله ، وان يحصر انتباهه فى الغرض الذى يعمل له .

ولبو فضل على معاصريه الذين لم يعيروا العناية بالشكل كبير التفات ، فقد اكد فى مواضع كثيرة ان المتعة بالعمل الفنى تنبع من احكام البناء ووحده . فالقصة القصيرة وحدة متكاملة ، كل جزء فى تركيبها يودى وظيفته ويقع الموقع الملائم له فى خطه شاملة ، والا تداعى البنيان كله . ومن اجل هذا ينكر على الكاتب



أن يبدأ الكتابة دون خطة محددة معتمداً على الهام اللحظة ، لأنه قد نسي البداية حين يصل الى النهاية . ويولي اهتمامه للنهاية كما أولاها للبداية فيقول : ان وضع النهاية أمام عين الكاتب دائماً هو وحده الذى يتيح للحبكة التسلسل المنطقى .

وقد كتب بو حوالى سبعين قصة قصيرة ، وأهم قصصه نوعان : قصصه القوطية التى سميت بهذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة فى القرون الوسطى ، وهى قائمة الصفة تثير الخوف . وقصص تكشف القناع عن مشكلات مستفلة ، وهى تلك التى كانت تمهدا لما عرف فيما بعد باسم القصة البوليسية . أما القصص القوطية فام يكن أدجار بو مبتدعها ، فقد سبق إليها كتاب القرن الثامن عشر ، وكان لها أعمق الأثر فى بو . فعنده تلتقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية ، وسحون وسلاسل تصلصل وسراديب وسلالم معتمة ، وعداوات مستحكمة وجنون وتناسخ أرواح وأغماءات تصاحبها أعراض الموت .

وهذا الحو يحقق نظرية بو فى أن مزار العمل الفنى هو الأثر الذى يطبعه ، فهو جو شيم الرهبة والغموض والدعوى ، وتحقق ذلك بعدة وسائل ، مثل طبعة الموضوع ونوع الأحداث والشخصيات والملابس التى يعيشون فيها ونظرتهم الى الحياة والاسلوب الذى يؤكد الفاظاً وعبارات موحية تتكرارها أو بتكرار معناها ، والمكان الذى يسوده السكون والقتامة .

واذا كان بو لم يكتب الا سبعين قصة ، كانت على كمها القليل عظيمة التأثير فى تاريخ القصة القصيرة ، فان

جى دى موباسان كان خصب الانتاج الى حد العجب ،  
بحيث انه كتب خلال عشر سنوات سبعة وعشرين مجلدا  
من مجموعات القصص القصيرة وذلك ما بين عام ١٨٨٠  
- وهو نفس العام الذى مات فيه الروائى الفرنسى  
جوستاف فلوبير - حتى عام ١٨٩١ ، حين عصف به  
مرض عقلى عنيف قضى عليه بعد ذلك بعامين . وقد كان  
دى موباسان ابن أخ لأحد أصدقاء فلوبير ، كما كان من  
نفس مقاطعته نورمانديا ، فسلك طريقه الى الادب تحت  
اشراف هذا الاستاذ الذى ينتمى الى المدرسة الطبيعية ،  
وهى المدرسة التى آلت على نفسها أن تنقل صور  
الطبيعة برفق واناة ومثابرة بهدف التعبير عن طابعها  
الخاص الفريد فى نوعه ، والتى يبذل الكاتب بمقتضاها  
جهده كى يمحو نفسه من انتاجه أى حتى لا يترك أثرا  
من آثاره سوى تحكمه فى صناعته ، فهو يريد أن تكون  
القصة موضوعية غير شخصية وغير متأثرة بعاطفة .  
وهكذا نجد أن قيمة انتاج موباسان تنحصر أساسا  
فى دقة الملاحظة والاسلوب السهل القوى . ولذلك فهو  
لا يحاول تحليل الحياة ، بل يقنع بتصويرها كما يراها .  
انه يعرض الحركات والافعال التى تنم عن القوى الخفية  
التي ينطوى عليها الشعور ، وهذا الشعور فى نظره ليس  
موضوعا لأى نوع من التحايل ، بل يحتفظ بمظهره  
التركيبى . ومن هنا فليست لديه أفكار مجردة أو تفكير  
منطقى محض ، بل كل شئ لديه متين وواقعى .

فانتاج دى موباسان يعرض علينا جميع الاوساط  
والنماذج البشرية التى كانت مسرحا لتحاربه المتتاعية :  
من فلاحى نورمانديا ، وصغار الطبقة المتوسطة من  
النورماندين أو الباريسيين ، أو أصحاب الاملاك ، أو  
المستخدمين ، كما صور لنا بعض النماذج الشعبية

تصويراً موجزاً رائعاً محايداً لا يشوبه كره ولا مودة .  
وقصصه تتسم بمسحة من السخرية اللاذعة وهى  
المسحة التى نلاحظها على وجه الخصوص فى كتاباته  
الاولى . ولما اتسع مجال تجاربه كتب قصة الصديق  
الجميل Bel ami وفيها يتحدث عن الصراع من أجل  
الحياة ، أى الصراع من أجل المال والسياسة والمتعة فى  
عالم الصحافة والسياسة دون اعتبار للقيم الاخلاقية .  
وأخيراً بدأ يميل الى العواطف الخيالية والعجائب  
الفسولوجية والمرضية ، ذلك ان جهازه العصبى الذى  
بدأ ينهار كان يفرض عليه هذه الرؤى المحمومة . لقد  
كان موباسان تلميذاً لفلوير ، ولهذا فانه يشبه أستاذه  
فى تقديس الاسلوب غير الشخصى ، بل انه كان أكثر  
نجاحاً منه فى هذه الناحية . فالتعب لديه مجرد تماماً  
من كل عنصر ذاتى ، وهو شديد المطابقة للموضوع المراد  
تصويره الى درجة تدعونا الى نسيان التعبير نفسه .

واذا كان موباسان قد ولد عام ١٨٥٠ ، فان انطون  
تشيكوف قد ولد بعده بعشر سنوات ، أى فى سنة  
١٨٦٠ ، واذا كان جى دى موباسان قد مات عن ٤٣  
عاماً ، كما مات من قبله ادجار آلان بو ، عن أربعين عاماً  
( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ ) فان انطون تشيكوف قد مات عن  
٤٤ عاماً ، أى سنة ١٩٠٤ . واذا كانت غاية دى موباسان  
والمدرسة الطبيعية التى ينتمى اليها هى أن يمحو نفسه  
من انتاجه ، فان تشيكوف يشعرنا فى كثير من الاحايين  
وبدون تطفل من شخصيته بأنه حاضر دوماً فى متناول  
اليد أبداً ، فتشيكوف كما يقول أحد النقاد يضحك معك  
اذا ضحكت ، ويذرف الدمع معك اذا بكيت ، ويخاف  
ايضاً معك اذا خفت . انها حيلة ماهرة تلك التى يخترعها  
تشيكوف ليشعر القارئ بوجوده بالقرب منه فى كل

احساساته ، وكانت مهارة تشيكوف تتمثل في استطاعته أن يخرج الفكرة الفامضة العويصة التي يحتاج بعض الكتاب لظهارها الى قصة طويلة يستطيع هو أن يخرجها واضحة كل الوضوح في صفحات قليلة . لقد كتب في احدى رسائله يقول ان هدف القصة هو الحقيقة الصادقة والمطلقة وقد حقق تشيكوف هذا الهدف الى درجة بعيدة ، فهو لا يحاول أن يشغل بال القراء بخاتمة معقدة ، بل يفضل بلوغ النتائج التي يريدتها بالكشف عن ظواهر جديدة للحياة ، في حوادث عادية تتكرر كل يوم . وكان يدرس أبطاله ويفهمهم تماما بحيث ان كل حركة يقومون بها تدخل في نطاق شخصيتهم ، وتضيف شيئا جديدا الى معرفتنا بهم . ولقد عرف تشيكوف كيف ينفذ الى أعماق النفس الانسانية وكيف يعطف عليها ، ويخفف من قسوة الحكم الذي سيصدره القارئ على تدهورها وانهارها . انه اذا وصف سقوط الانسان لم ينكره . فالفلاحون والعمال والتجار ورجال الدين والمدرسون والعزاب وضباط الجيش وموظفو الحكومة صفارا كانوا أم كبارا رجالا أم نساء أم أطفالا ، كلهم أصدقاء لتشيكوف ، وتشيكوف صدقهم جميعا . وهو يحدثنا في قصصه عن كل شيء نراه عن العربات والفجر والاكواخ والثلج والحيوانات والنهر والاصدقاء مثلما يتحدث عن الموت والعار والظلم . وهو في بعض كتاباته يسخر من المجتمع لكنه يهدف من وراء ذلك الى ايقاظ البشرية من الخمول والجمود . وكان في رسمه صور الحزن والدموع والمآسى التي كان يضيفها على أبطاله وشخصياته رحب الصدر لا تخفى عليه الناحية الفكاهية حتى اننا نجد لها سائدة لديه في أكثر المواقف المفجعة .

## فنية القصة القصيرة

إذا كانت القصة في الطفولة المبكرة تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو ، فإنها ما تلبث أن تتحدد معالمها شيئاً فشيئاً بحيث يصبح لها كيانها المتميز . واللهو وأن بدا مجرد ترفيهية لوقت الفراغ فهو يتفق على اختلاف أنواعه في أن له جانباً نفسياً يترتب عليه كالتعلم والمنافسة والتعاون ، كما أنه وأن بدا عند صغار الأطفال بلا قواعد ، فإنه ما يلبث - على اختلاف أنواعه أيضاً - أن تصبح له قواعده .

لكننا ما تلبث أن نفرق بين التسلية التي لا تتجاوز أسسها هذه الخصائص الأربع : ترفيهية وقت الفراغ ، تلبية الحاجات النفسية والاجتماعية ، ما فيها من جانب نفسي ، قيامها على قواعد ، وأنواع النشاط الأخرى التي يطلق عليها اسم الفن .

فالفن نشاط أكثر تعقيداً من اللهو ، لعل أهم ما يميزه هو ما ينطوي عليه من جانب إبداعي جوهره تركيب أو بناء مختلف عناصره بحيث يهب للمتذوق في النهاية متعة جمالية منفصلة عن المنفعة المباشرة .

والقصة القصيرة تنتمي بهذا المعنى إلى الفن ، وإذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصاً فإنها تنتمي إلى مجموعة



الفنون الفوايه ، فاذا اردنا ان نكون اكثر تخصيصا من ذلك فانه يمكن القول ان القصة القصيرة تنتمي الى مجموعة الفنون القولية الدرامية اى التى تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع ، وبذلك نستبعد الشعر الغنائى مثلا الذى هو فن قولى ليس الحدث الدرامى من شروطه ، وان كانت له شروطه الخاصة به ، وهنا نصل الى نقطة اكثر تحديدا فالفنون القولية الدرامية هى المسرحية والرواية القصيرة وكذلك الملحمة التى نادرا ما تكتب اليوم . واذا كانت الملحمة تكتب شعرا ، والمسرحية أساسها الحوار ، فان الرواية والقصة القصيرة تستخدمان السرد والحوار معا . ويتعين علينا لكى نكون اكثر تحديدا أن نفرق فى النهاية بين القصة القصيرة والرواية .

وبذلك يمكن تعريف الفصيلة - اذا جاز لنا هذا التعبير هنا - التى تنتمى اليها كل من القصة القصيرة والرواية بأنها فن درامى ادااته اللغة ، لغة النثر لا الشعر ، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه .

وكما ان القط والاسد ، أو القط والنمر ينتميان الى فصيلة واحدة ، ومع ذلك فاننا نميز بينهما ، وكذلك الامر فى الرواية والقصة القصيرة ، فانهما مع انتمائهما الى فصيلة فنية واحدة يمكن التمييز بينهما وان حدث تهجين فى السنوات الاخيرة بينهما فيما يطلق عليه اسم الرواية القصيرة وهى التى تقع فى حدود المائتى صفحة ، وبذلك أخذت الفروق التقليدية بين القصة القصيرة والرواية تذوب حتى أصبح الفرق بين الاثنين شفافا رهيفا ، لكنى اعتقد ان الطول لا يزال فارقا أساسيا ويكفى اننا نقول قصة قصيرة ، اى ان القصر أحد طرفي

الحد كما يقول المنطقة ، وذلك برغم كل ما يوجه من نقد الى هذه التفرقة التى تقام على أساس كمى ، كان يقال اننا اذا كتبنا تاريخ حياة كاملة فى بضع صفحات قلائل فاننا لا نكون بأزاء قصة قصيرة . وردنا على مثل هذا الاعتراض اننا لا نكون بأزاء عمل فنى اطلاقا لا قصة قصيرة ولا رواية ، وقد نكون بالرغم من هذا الاعتراض امام قصة قصيرة ناجحة لانها حققت شروطا اخرى . ففارق الطول أو الزمن الذى يستغرقه قراءة العمل الفنى ليس هو الشرط الوحيد حقا ، لكنه فى رأى من أبرز هذه الشروط مع ضرورة توفر شروط اخرى . وقد سبق أن رأينا ادجار آلان بو يحدد فترة بين نصف ساعة وساعتين هى التى ينبغى أن تستغرقها قراءة قصة قصيرة ، وذلك حرصا منه علم أن تحقق القصة القصيرة وحدة الانطباع ، وهو مبدأ آمن به بو إيمانا راسخا .

ومن هنا كانت وحدة الانطباع التى نادى بها بو شرطا أساسيا ثانيا من شروط القصة القصيرة ، وأن كانت الروايات القصيرة تحقق اليوم هذا الشرط . لكن تلك الروايات لها الحرية فى عدم التقيد بهذا الشرط بعكس القصة القصيرة التى يشترط فيها توفره ، وألا تشتت ذهن القارئ فى اللحظات القلائل التى يقرأ فيها القصة القصيرة ولم تحقق له هذه الوحدة الشعورية التى هى الهدف الاول للقصة القصيرة .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف فمن المستحسن فى القصص القصيرة ألا تعدد الشخصيات أو الامكنة أو الأزمنة ، وأهمها عدم تعدد الشخصيات . حقا هناك من الروايات الحديثة ذات الحجم المتوسط ما يمكن أن يشترك مع القصة القصيرة فى توفر هذا الشرط ،

ولكن اذا كان من الممكن أن تتعدد الشخصيات الرئيسية في الرواية فهذا غير جائز في القصة القصيرة .

من الفروق الأخرى بين القصة القصيرة والرواية ، أن الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما في حالة الفلاش باك ، وذلك بحكم أن الرواية تعرض للحياة في شمولها . أما القصة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل .

الرواية اذن - كما يقال - تصوير من المنبعم الى المصب ، أما القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر .

من هذه التفرقات أيضا ما يقال عن القصة القصيرة انها لا تتعامل مع الانتصار ، لكن مع الكبت والهزيمة والضياء والاشفاق . فلو كان بطلها سليما اجتماعيا لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية . فالقصة القصيرة كما يقول فرانك أوكونور في كتابه الصوت المنفرد - فن الوحدة والعزلة - لهذا ينكمش بطلها على نفسه في قصة قصيرة يرضى بها وترضى به . ويعلل ذلك الدكتور شكوى عباد في كتابه « القصة القصيرة في مصر » أن فنان الرواية فيه شوق من الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو العالم النفس ، أو هؤلاء جميعا ، لهذا تغلب عليه طبعة النشر . أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر والإحساس بالدراما أظهر ما فيه ، أنه فنان شديد الفردية ، لهذا يتلقب الحياة بحساسية خاصة . وهذا التكن النفس لفنان القصة القصيرة هو الذي يجعل الشكل الفني الخاص بها طبعيا وليس رواية مختصرة . فهو فنان تغلب عليه انطباعاته ، ولا تفرغ

نفسه لتسجيل التفاصيل التي لا تتصل مباشرة بهذه  
الطباعات ، ثم هو سنان اثر الطواء لا يستطيع ان  
ينعمس في حياه الاخرين وان تعاضف معهم . ثم هو بعد  
هذا لله يسترعى اسبابه وقع الصدام ومزق الوشاح .

ونتيجة لذلك فانه يمكن القول ان كل قصة قصيرة  
ان هي الا تجربه جديدة في التدنيك ، اذ من الواضح انه  
لا يمكن ان يوجد طباعان متشابهان كل التشابه نوعا  
وعما وشمولا ، ومادام تصميم القصة القصيره قائما  
على الاداء الدقيق للطباع ، فلا بد ان يختلف تصميم  
كل قصة قصيره عن غيرها من القصص . ان القصة  
القصيرة الفنية تتطلب تطابعا تاما بين الشكل والمضمون  
في حين ان شكل الرواية يشبه - الى حد غير قليل -  
الوعاء الذي يمكن ان تصب فيه مواد مختلفة . ويعبر  
أو كنور عن ذلك بقوله : ان الرواية لها شكل جوهري  
هو الشكل الذي نراه في الحياه ، شكل التطور الزمني  
للشخصية ، او الحدث . في حين ان كاتب القصة  
القصيرة لا يعرف شيئا اسمه الشكل الجوهري ، لأنه  
لا يطمع في تصوير الحياه الانسانية في مجموعها ، بل  
يختار فقط ما يتناول الحياه من احدى زواياها .

وبعد تلك التفرقة بين القصة القصيرة والرواية  
نستطيع ان نجمل عناصر القصة القصيرة التقليدية  
بالمعنى الغربي في النسيج والعقدة والشخصية والبداية  
والنهاية .

اما النسيج فهو اللغة التي تشمل الحوار والسرد  
ويكون في خدمة الحدث ، فالنسيج يجب ان يساهم في  
تصوير الحدث ثم تطويره بحيث يصبح كالكائن الحي له  
شخصيته المستقلة التي يمكن التعرف عليها . لذلك

يجب أن نرى الاحداث لا من خلال عين الكاتب أو  
نعيمانه ، بل من خلال التحصيه ونصرفها . لهذا  
من غير المعقول ان يجعل الكاتب شخصياته تتكلم  
بمستوى لغوى واحد ، والا كان هو الذى يتكلم من  
خلالها . وبمعنى اخر يجب ان تكون اللغة فى خدمه  
التحصيلات وليس العكس . وليس معنى ذلك هو استخدام  
اللغة العاميه مثلا بالنسبه للشخص الاميين واللغة  
الفصحى بالنسبه للمتعلمين أو المثقفين منهم ، فهذه  
وسيله بدائيه فى الدلاله على الشخصيات ، اما الطريق  
الاصعب والاثر فنا والاذن خفاء فهو ان تكون اللغة  
دلاله على اهتمامات الشخصيه ومستواها الاجماعى  
من خلال ما تستخدمه من الفاظ وترتيب لغوى لتقديم  
والتاخير واستعارات وتشبيهات تنبع من بيئتها .

والاسلوب الركيك يفسد القصة ، شأنه فى ذلك شأن  
الاسلوب المزدهم بالمحسنات البديعية أو الالفاظ الغريبه  
التي من شأنها ان تشتت الذهن بدلا من تركيزه على  
الانطباع الذى يريد الكاتب ان ينقله الى القارئ . وكثير  
من كتابنا لا يتقنون قواعد لغتنا مع ان اللغة هى أداة  
الكاتب ، فاذا لم يتقنها فمعنى هذا انه لا يسيطر سيطرة  
تامة على وسيلته فى نقل رؤياه الى جمهوره . ولا يكفى  
معرفة قواعد اللغة فحسب ، بل لابد من توافر ثروة  
لفويه تتيح للكاتب ان يختار لفظا دون آخر لأنه أدق  
أداء فى نقل انطباعه ، فللألفاظ المترادفة ظلال ، وكل  
لفظ يؤدي ما لا يؤديه لفظ آخر وان كان قريبا منه فى  
المعنى . وإذا كان العرب القدامى لديهم عشرات الالفاظ  
للجمل وناقته مثلا يفرقون بها بين مختلف أعمارهما  
وحالاتهما ، فان علينا اليوم - والقصة توغل فى العالم  
الداخلى للانسان - أن نستخدم عشرات الالفاظ نفرق



بها بين الحالات العاطفية المختلفة . ولا يقتصر الأمر على معرفه قواعد اللغة والفاظها فقط ، بل لابد من معرفة اسرار التركيب اللغوى : فتقديم لفظ مثلا يختلف في وقعه عن تأخيره .

والاسلوب قد يستخدم للدلالة على زمان معين ، فاللغة في عصر الجاهلية غير اللغة في عصر الممالك ، غير اللغة في عصرنا الحاضر . وفي قصص جمال الفيطانى التى تتخذ عصر الممالك قناعا تاريخيا لها مثال جيد على استخدام الاسلوب للدلالة الزمنية على القصة . كما قد يستخدم الاسلوب للدلالة على مكان معين ، وليس من الضرورى استخدام اللهجه المحلية العامية للدلالة على ذلك المكان ، بل يضى أن تتناثر هنا وهناك بعض الالفاظ أو التعبيرات أو الاصطلاحات الدالة على ان المكان هو الصعيد أو الوجه البحرى أو احدى الدول العربية مثلا . كذلك يستخدم الاسلوب للدلالة على الشخصية لاسيما في الحوار . فاستخدام اصطلاحات معينة أو تعبيرات أو الفاظ معينة يحدد اهتمامات الشخصية أو تخصصها . كما يختلف الاسلوب باختلاف الطبقات الاجتماعية . ويمكن أن نتعرف على احدى الشخصيات اذا كانت هناك « لازمة » تتكرر من حين لآخر في القصة . والحوار يخفف من رتابة السرد ، ويجعل الشخصيات اكثر تجسيما وأكثر حضورا . ويفضل في حوار القصصة القصيرة أن يكون سريعا وقصيرا . كما يمكن للحوار أن يشارك فيما يعرف بعملية الايهام بالواقع وذلك بأن يتضمن ترددا أو تلعثما أو استدراكا أو نطق حرف نطقا غير سليم كما في حالة الأليثغ حتى يصبح الاسلوب قريبا مما يتحدث به الناس عادة .

أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون في خدمة المضمون ، مثال ذلك في قصتي « الزحام » فقد أسفطت حروف العطف وأسماء الوصل ، وبذلك تلاصقت الجمل كما يتلاصق الناس في الزحام ، وكانت هذه الجمل المتراسة بعضها بجوار البعض ، والتي تتوالى بسرعه واحدة بعد الأخرى تعطى الإيحاء السريع المرهق الذي يعطيه الزحام . وبذلك شارك الأسلوب في المضمون ولم يكن مجرد وعاء له ، بل التحم به وأصبح جزءا منه .

والتقرير - وهو عكس التصوير - من الأخطاء التي تصيب النسيج بعيب شديد . لأن التقرير تدخل من الكاتب في تطور الحدث ، ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلا من أن يصوره لنا . فلا يجب أن يقرر لنا الكاتب أو القصاص أن شخصا ما ذكي ، أو ماكر ، أو شرير ، بل عليه أن يقنعنا بذلك من خلال سلوكه وأفعاله بحيث نحبه أو نكرهه ، تماما كما نعرف أخلاق الناس وطبائعهم في حياتنا العادية من تصرفاتهم دون أن يكون مكتوبا على جباههم أنهم أشرار ، أو طيبون ، أذكاء ، أو ماكرون . فالقصة الجيدة لا تقول ، بل تكون ، لا تحكى ما وقع بل ما يمكن أن يقع ، لا تنتمى الى التاريخ ، بل الى الفن .

وكما يجب أن يتجنب الكاتب تقرير صفات شخصياته يجب أن يتجنب كذلك تقرير المعنى . فالمعنى في القصة يجب أن ينمو من بدايتها حتى يبلغ قمته في نهايتها ، ولا يمكن أن يفهم إلا من مجموع القصة . فإذا احتوى جزء منها على المعنى دون الأجزاء الأخرى فإن ذلك معناه أن القصة لا تصور حدثا متكاملا له وحده .

فالقصة القصيرة اذن بالمعنى الحديث ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار بل هي حدث ينشأ بالضرورة من

موقف معين ويتطور بالضرورة الى نقط معينة يكتمل عندها معنى الحدث .

وهذا هو ما يفرق بين القصة القصيرة والخبر الذي نقرأه في صحيفة يومية ، فالخبر ليس الا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريرى مباشر دون دلالة . أما القصة القصيرة فتقدم حدثاً أو مجموعة أحداث يتسبب كل منها فى حدوث الآخر بأسلوب تصويرى ذى دلالة . ولكن اذا وجدت الدلالة فقط دون توفر الشروط الأخرى للقصة القصيرة فان هذا يجعلها تنتمى الى ادب الدعاية والعظات الأخلاقية . والدلالة هى الأساس الذى يحدد الكاتب بناء عليه اختياره لهذا الحدث أو ذاك من مجموعة الأحداث التى أمامه ، أو هى التى تجعله يؤلف بينها على هذا النحو دون ذاك .

أما العنصر الثانى فى القصة فهو العقدة . والعقدة هى تتابع زمنى يربط بينه معنى السببية ، أى ان عقدة القصة تجيب أساساً على سؤاليين : وماذا بعد ، ولماذا . ولعل المثال المعروف الذى يوضح ما نقول هو ما ذكره فورستر فى كتابه أوجه الرواية . فاذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك فهذه مجرد حكاية لأنها لا تحتوى سوى على ترتيب زمنى ، أما اذا قلنا « مات الملك وبعده ماتت الملكة حزناً » فهذه عقدة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى ، لكن أضفنا الى ذلك سبب موت الملكة . فالحكاية البسيطة تجيب على سؤالنا : وماذا بعد . أما الحكاية فأنها تجيب على السؤالين معاً : ماذا بعد . ولماذا . وكل عقدة تتضمن صراعاً . وهو اما أن يكون صراعاً ضد الأقدار أو الظروف

الاجتماعية . أو صراعا بين الشخصيات ، أو صراعا نفسيا داخل الشخصية نفسها .

أما اذا تساءلنا من ؟ فاننا نبحث فى القصة عن الشخصية وهذا هو العنصر الثالث من عناصر القصة . ولكل شخصية عدة أبعاد أولها البعد الجسمى ، هل هو طفل أو رجل ، ذكر أو أنثى ، طويل أو قصير ، ذو عاهة أو سليم البنية . له لازمة فى الحديث . الخ . والبعد الثانى هو البعد الاجتماعى . هل يعيش فى القرية أو فى المدينة . هل هو غنى أو فقير ، مهنته . . . ثم البعد النفسى والمفروض أن يكون محصلة للبعضدين السابقين : هل هو عصبى أو بارد ، مجنون أو عاقل ، هل تصرفاته متناقضة ، هل هو عاشق ، أو همه جمع المال . ثم رابعا البعد الفكرى : هل هو محافظ أو متحرر ، اذا كان فى القرية ، هل هو مع الاخذ بالثأر ، أم ضده ، واذا كان فى المدينة هو يؤمن بسيطرة الرجل على المرأة أم بمساواتهما ، هل آراؤه تطابق أفعاله ؟ الخ .

وليس من الضرورى أن تكون الشخصيات من عالم الانسان فكثير من قصص الاطفال يختار مؤلفوها شخصياتها من عالمى الحيوان والجماد ، وفى هذه الحالة يعطى الحيوان أو الجماد نفس الابعاد السابقة التى للانسان . بل ان الشخصيات قد تكون شخصيات خرافية من عالم الخيال .

وليس من الضرورى أن يستخدم القصاص جميع هذه الابعاد ، فيمكنه أن يكتفى ببعد واحد ، فهذا يتوقف على المدرسة الادبية التى ينتمى اليها ، أو نوع القصة التى يكتبها ، فالمدرسة الطبيعية تهتم بالبعد

الجسمى للشخصية وتصفه بدقة شأنها فى ذلك شأن ما توليه من وصف مماثل للجماذ ، وفى القصة النفسية نجد أن الاهتمام منصب على انفعالات الشخصية وعواطفها وربما أحلام يقظتها وأحلام نومها . أما تقديم الشخصية بكل أبعادها فيجعلنا نتعرف عليها كما نتعرف على أصدقاء أو جيران لنا . نعرف أولا هيئتهم الخارجية وهو البعد الجسمى ، ثم ما نلبث أن نتعرف على مركزهم الاجتماعى ، فإذا زاد اختلاطنا بهم تعرفنا على نفسياتهم وأسلوب تفكيرهم .

ويمكن تقسيم الشخصيات فى القصة الى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية . وكما قلنا فان القصة القصيرة لا تدور أحداثها الا حول شخصية واحدة رئيسية ، أما الشخصيات الأخرى فتكون فى خدمتها فنيا أى لتعارضها مثلا فتظهر شخصيتها من خلال تصرفاتها من هذه الشخصية المعارضة .

ويمكن تقسيم الشخصيات الى شخصيات بسيطة ثابتة لا تتغير من أول القصة الى آخرها وأخرى معقدة متناقضة متطورة ، وهذه تكون أوضح فى الرواية مما هى فى القصة القصيرة . ومع ذلك فالقصة القصيرة غالبا ما تتناول لحظة من اللحظات الحاسمة فى حياة الشخصية ، أى وهى ليست فى حالة ثبات أو استقرار بل فى حالة تأزم أو فى لحظة حاسمة من لحظات حياتها كأن تكون على وشك اتخاذ قرار يغير مصيرها .

والى جانب الشخصية الرئيسية قد توجد شخصية الراوى وهو قد يكون محايدا كما أنه قد يبيع لنفسه التدخل فى الأحداث ، وهو من المفروض فى كل الأحوال أن يكون شاهدا على أحداث القصة . وسومرست موم



من أبرز الذين استخدموا شخصية الراوى فى قصصه القصيرة .

ولقد كان من المؤلف أن يستخدم ضمير واحد من أول القصة الى آخرها . فإذا استخدم ضمير المتكلم فإننا لا نرى الامور الا من وجهة نظر بطل القصة وفى تلك الدائرة التى تقع تحت حواسه وإدراكه ، أما اذا استخدم ضمير الغائب فإننا نتلقى الاحداث من وجهة نظر الكاتب العالم بكل شىء والذي يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسية : أما استخدام ضمير المخاطب فكان نادرا الا فى الحوار . أما الآن فان القصة القصيرة - والرواية أيضا - تستطيع استخدام الضمائر الثلاثة ، وغالبا ما تكون الضمائر الثلاثة ملاصقة لوجهة نظر البطل ، كل ما هنالك انها لون من ألوان كسر رتابة استخدام ضمير واحد من ناحية ، والتقاط الحدث من أكثر من زاوية من ناحية أخرى .

آخر عناصر القصة هو البداية والنهاية . أما البداية فلا بد من أن تكون شيقة تثير اهتمام القارئ وتشده الى القصة ، وربما كان عنوان القصة هو بدايتها وهو الذى يجذب القارئ اليها أو يجعله لا يكتثر لقراءتها . وأنا شخصا أفضل البداية ذات الحركة ، فالبداية الوصفية تقتل عنصر التشويق . وقد وصف تشيكوف القصة الجيدة بأنها قصة محذوفة مقدمتها ، أى اننا نواجه بالاحداث مباشرة بلا مقدمات قد تبصر القارئ عن متابعة قراءته . وقد اهتم ادجار آلان بو ببداية القصة الى درجة أنه قال انها هى التى تحدد نجاح القصة أو فشلها .

أما النهاية فلا تقل عن البداية أهمية ، لأنها ليست

مجرد ختام لأحداث القصة ، بل هي التنوير النهائي ،  
أنها اللمسة الأخيرة التي تمنح الكشف عن شخصيات  
القصة ، كمالها ونهايتها . ويعتمد البعض على المفاجأة  
في نهاية القصة . ولكن هذه طريقة قد عفا عليها الزمن  
حتى أن بعض القصاصين يبدأون قصصهم بما انتهت  
إليه . فهم لا يعتمدون في تشويق القارئ على تكتيك  
القصة البوليسية والاحتفاظ بالمفاجأة الى النهاية ، بل  
يتحدون هذا الأسلوب القصصي الفج مبرهنين أن  
قصصهم يمكن أن تفرى قراءها بالمتابعة بالرغم من أن  
نهايتها معروفة منذ البداية . ويكون الدافع الرئيسي  
للقارئ في بعض الأحيان هو اكتشاف كيف تطورت  
الأمور حتى وصلت الى تلك النهاية ، نهاية الأحداث  
وان ذكرت في بداية القصة .

## القصة القصيرة في مصر

كما عرفت أوروبا القصص العربي في عصر النهضة ،  
فإننا في عصر نهضتنا الحديثة التي يمكن القول انها  
بدأت في القرن التاسع عشر قد عدنا لناخذ من الغرب  
ما سبق أن تأثر فيه بنا وأضاف اليه وطوره .  
ولقد كانت هناك أسباب حضارية هيأت البيئة  
العربية الى بعث هذا الشكل الادبي وتطويره وشتل  
بعض قوالبه فيها ، ومجمل هذه الاسباب انتشار  
التعليم مما خلق جمهورا قارئاً وعددا من الكتاب ،  
ثم ظهور الصحافة التي احتاجت الى القصة القصيرة  
كما احتاجت القصة القصيرة اليها ، ثم سفور المرأة  
الذي جعل التقاء الرجل بالمرأة ممكنا في الحياة  
الاجتماعية مما خلق مواقف عاطفية كانت محجورا من اهم  
المحاور القصصية والدافع وراء كتابتها وقراءتها معا ،  
وأهم من ذلك كله نمو الطبقة الوسطى من الناحيتين  
العددية والاقتصادية بحيث أصبحت قادرة على شراء  
وقراءة الصحف والمجلة فخرج منها كتاب القصة

(\*) اعتمدنا في هذا الفصل على كتاب تطور فن القصة القصيرة في  
مصر من سنة ١٩١٠ الى سنة ١٩٣١ للدكتور سيد حامد النساج  
« دار الكاتب العربي : مشروع المكتبة العربية » ١٩٦٨ . وكذلك  
على رسالة للدكتوراه التي لم تنشر بعنوان « اتجاهات القصة  
المصرية القصيرة من ١٩٣٣ - ١٩٦١ »

يتناولون أساسا قضايا طبقتهم مما ضمن لكتاباتهم الرواج والتجاوب بين أفراد الطبقة نفسها التي منها خرجوا ومنها استلهموا ماكتبوا واليها وجهوا أقلامهم .

في هذا الجو المهيأ اتخذ التأثر بالقصة القصيرة في الغرب اتجاهين : اتجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الأشكال الغربية الحديثة والشكل القصصي كما عرفه التراث العربي ، أما التيار الآخر فلم يلتفت كثيرا إلى هذا التراث ، ولم يدرس كثير من أصحابه الأدب العربي ، وحتى الذين الما بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية لأهمالها في الدراسة التقليدية . ويمثل التيار الأول المويلحي والمنفلوطي ، وهما يتفقان في الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضا من ناحية أخرى . فكلاهما معتر بالشكل اللغوي والأسلوب العربي ، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التي أثارها جمال الدين الأفغاني وحمل رسالته تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك . المويلحي تأخذ كتابته شكل المقامة ، ومن هنا يمكن إطلاق اسم « القصة - المقامة » على كتابه « حديث عيسى بن هشام » . أما المنفلوطي فيسترسل متحررا من قيود السجع وإن كانت قصصه أقرب إلى المقال ، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم « القصة - المقال » على ما جاء في كتابيه : العبرات ، والنظرات . و« القصة - المقال » تختلف عن المقال بأنها أميل إلى الذاتية ، فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره كأنه شاعر ينظم قصيدة ، والاختلاف الثاني أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد الوصفي فيحدث في الأسلوب ضربا من التنويع ويخفف من الطابع الذاتي الذي يغلب على هذا اللون من المقالات القصصية . ومن ناحية أخرى تختلف المقالة القصصية عن القصة بأن التعبير

البياني يمثل المكان الاول في المقال القصصى قبل التعبير من خلال الاحداث أو الشخصيات كما هو الحال في القصة . وتعتبر معظم قصص المسازنى ومجموعة « المعذبون فى الارض » للدكتور طه حسين امتدادا لهذا الشكل الادبى . وبينما يسلك المويلحى الدعوة الاصلاحية بنقد المجتمع مغلبا جانب العقل على جانب العاطفة فكان اقرب الى الواقعية من حيث المضمون . نجد المنفلوطى قد اخذ الجانب العاطفى المفرط واوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب .

ويلاحظ ان الشكل فى « حديث عيسى بن هشام » يشبه الشكل الذى يجمع بين الرواية والقصة القصيرة فى تراثنا العربى كما هو فى كليله ودمنة ، وألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية ، حيث تتجاوز مجموعة من القصص يربطها خيط فى اولها ، هو فى حديث عيسى ابن هشام يقظة الباشا من قبره وتجوله مع راقية القصة عيسى بن هشام مسجلا دهشته او نقده لما يرى ، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه . وقد حاول المويلحى ان يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائى فى اول كتابه حين يقع الباشا فى سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة ، غير ان هذا الخيط الروائى ما يلبث ان ينقطع قبل ان يتم ثلث الكتاب ، ثم تمضى الرحلة على هوى الكاتب ، ثم يبدو خيط روائى جديد حين يلتقى صاحب الرحلة مع عمدة من عمد الارياف فاحش الثراء شديد الجهول ويتابعانه فى مفامراته الخائبة ، غير ان هذا الخيط ما يلبث ان ينقطع ايضا لنجد أنفسنا فى باريس دون خيط قصصى ، ومعنى هذا ان حديث عيسى بن هشام يمثل صراع « القصة - المقامة » مع



الشكل الروائي ، وهو بهذا نموذج صادق للمرحلة التاريخية الادبية التي كتب فيها .

أما التيار الآخر المتأثر بالقرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والاخوان عيسى ، وشحاتة عبيد ، ثم محمود طاهر لاشين . وكان تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبية مباشرة يقرأونها في لغاتها . ومن هنا فان الترجمة لم يكن لها ذلك التأثير الذي نجده اليوم في تطوير القصة القصيرة المصرية . أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ من ناحية كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية ، أو يعرفونها ولا يقرأونها لأنهم يستسهلون قراءة الترجمة باللغة العربية ، وحين وجدت من ناحية أخرى ترجمات قصصية كثيرة زحمت سوق المكتبات .

وهناك أكثر من رأى في أول قصة متكاملة بالمعنى الغربى نشرت في أدبنا العربى . فالمستشرق الروسى كراتشوكوفسكى ، والالماني بروكلمان ، والفرنسى هنرى بيرس ، يرون أن قصة « في القطار » لمحمد تيمور التي نشرت عام ١٩١٧ في جريدة « السفور » هي أول قصة بهذا المعنى الفنى ، ويؤيد هذا الرأى الاستاذ عباس خضر في كتابه « القصة القصيرة » في مصر . بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد في كتابه الذى ألفه بالانجليزية بعنوان « الاقصوصة في الادب العربى الحديث » أن قصة « سنتها الجديدة » التي نشرت عام ١٩١٤ للكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة ، هي أول قصة فنية في الادب العربى . أما الدكتور محمد يوسف نجم فيرى انها قصة « العاقر » التي نشرت لميخائيل نعيمة عام ١٩١٥ . والواقع ان هذا الاختلاف دليل على أن

القصة الفنية قد اكتملت بالمعنى الغربى فى الادب العربى فى العقد الثانى من القرن العشرين ، اما تحديد قصة معينة فأمر تعسفى لأنه من الممكن جدا فى مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر ، ثم لايتاح له نشرها الا بعد نشر قصة زميله التى أبدعها بعده . ثم يأتى المؤرخ الادبى ويتخذ قراراته فى ضوء الظاهر، لهذا فأهم من ذلك هو تحديد الفترة التى ولدت فيها القصة القصيرة فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى وليس المهم الشخص . ويلاحظ هنا ان هذه هى الفترة نفسها التى ولدت فيها أول رواية فى أدبنا العربى بالمعنى الغربى أيضا وهى رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل ، التى نشرت عام ١٩١٢ ، أى فى العقد الثانى من هذا القرن .

وبانتهاء الحرب العالمية الاولى انفجرت فى مصر ثورة عام ١٩١٩ ، ضد الاحتلال البريطانى . ولئن تراجعت هذه الثورة أمام ثورة المحتل وضغطه ومساوماته الا انها كانت قد تركت بصماتها وأهمها الشعور بالقومية المصرية . وقد ترك هذا الشعور آثاره على الفنون والآداب فى ذلك الوقت بمختلف أنواعها ، فظهر مختار فى الفن التشكيلى يستلهم مضر الفرعونية ، ومصر الحديثة فى تماثيله شكلا ومضمونا ، وظهر فى الموسيقى سيد درويش الذى أجرى تغييرا حاسما فى الموسيقى الشرقية بعد أن كانت تعتمد على الطرب وعنصر التكرار فعمل على إيقاظ الشعب بأغان استمدت معانيها ، كما استلهمت موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية . وفى مجال الرواية كانت « عودة الروح » لتوفيق الحكيم هى أبرز رواية فى تاريخ الادب العربى، بعد رواية « زينب » ، وقد انعكست فيها آثار ثورة عام ١٩١٩ ، والاحساس بالقومية المصرية . أما فى مجال القصة القصيرة ، فقد

ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم المدرسة الحديثة ، تدعو إلى إيجاد فن مصرى صادق الاحساس وأدب واقعى متحرر من التقليد . وكان محمد تيمور ، كما رأينا هو الذى عبد الطريق لهذه المدرسة أما زعيمها ، فكان أحمد خيرى سعيد ، ومن أعضائها محمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصرى ، وحسن محمود، ومحمود عزمى ، وحبيب زحلاوى ، والدكتور حسين فوزى . وقد أصدروا عام ١٩٢٥ صحيفة « الفجر » صحيفة الهدم والبناء . فهذا كان شعارها .

ويرى يحيى حقى أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين : مرحلة اتصال بالأدب الفرنسى والانجليزى ويسمى هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهنى ، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسى ، وتلك هى مرحلة الغذاء الروحى ، وقد بهرهم الكتاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابة بحرارة الشباب ، ذلك لأنهم وجدوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه فى وقت واحد . أدبا يتحدث عن الصلاة والتراويل ، وعن الخمر والبغاء ، والجريمة والعقاب ، والقديس ، والشياطين ، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية ، والمشاكل الاجتماعية ، نفس حقاوته بوصفه الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها . وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى المتهب العاطفة ، المحروم من الحب . وكانت هذه المدرسة تضم اشتاتا من الخلق ، ما بين الموظف ، والصحفى ، والطبيب ، والمهندس ، والبائع فى المحال التجارية ، كلهم هواة لم يسعوا إلى الشهرة ، أو الكسب المادى، يعملون وليس بجانبهم نقاد ، ولا حتى تجاوب مع جمهور من القراء ،

وتلك هي ضريبة الريادة ومعجزاتها .

في تلك الفترة ظهرت مجموعات قصصية ، لعل أهمها « سخرية الناس » ، و « يحكى أن » ، لمحمود طاهر لاشين . و « احسان هانم » ، و « ثريا » ، لعيسى عبيد ، و « درس مؤلم » . لشحاتة عبيد . وقد ربط شحاتة عبيد في اهدائه كتابه لسعد زغلول بين استقلال البلاد ، واستقلال الفن المصرى ، كما ربط في مقدمته بين حرارة الطقس واستفراق الكاتب المصرى فى الخيال والبعد عن حقائق الحياة ، وربط أيضا بين الجذب فى حقل القصة والتقاليد التى قضت على الاختلاط بين الجنسين ، وهو يطالب الكاتب بالامام بعلم النفس حتى يستطيع أن يدرس شخصياته من حيث المزاج والوراثة والبيئة ، ويعيب على كتاب القصة فى عصره ميلهم الى تجميل الطبيعة مع أن الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة ، فمهمة الكاتب فى نظره هى تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من ملاحظات تاركا الحكم فى ذلك للقارىء . يستخلص منه المفزى الذى يرمى اليه بخفة ومهارة ، دون أن يجهر بالمناداة به ، فلا معنى للوعظ المنبرى فى القصص .

ولعل محمود تيمور هو أبرز قصصى ظهر فى تلك الفترة ، واستمر يكتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عام ١٩٧٣ . وقد أصدر أكثر من خمسين كتابا ، منها عشرون ، مجموعة قصصية ، تضم أكثر من ثلاثمائة قصة . وعلى الرغم من تنوع إنتاجه ، فإن القصة القصيرة هى تخصصه الاول . وقد بدأ كتابتها متأثرا بدعوة الاخوين عيسى ، وشحاتة عبيد ، الى خلق ادب مصرى . ودعم محمود تيمور اقتناعه بهذا الاتجاه

بما أبدعه من قصص تمثل حياة مختلف البيئات التي عاش فيها تيمور ، وتنقل بينها ، فقدم لنا نماذج من الناس ، نلمح الطابع المصرى الأصيل على وجوههم وفي حركاتهم . وهو يؤمن - طبقا لتبعه الحقيقة - بأن الحياة مليئة بصنوف الخير ، والشر ، والفضيلة ، والرذيلة ، والسعادة ، والشقاء . وفي تصويره للبيئة الارستقراطية بالمدينة ، يركز على عيوبها ويظهر مساوئها ، فمعظم شخصيات هذه الطبقة مصابون بداء العظمة ، لا يشتهون في الحياة غير الزينة ، والملبس ، يتعلقون بأوهام تافهة ، ويضيعون وقتهم عبثا . وفي تلك الفترة كان تيمور يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالعناصر القصصية الأخرى كالحادثة ، وشخصيات تيمور بعضها سوى ، وبعضها شاذ ، وتناوله للشخصيات الشاذة تناول العطوف عليهم وليس الساخر منهم ، ذلك لأنه يغلب الخير على الشر ، وكأنما تيمور في تلك المرحلة ببغى إصلاح المجتمع . وكان يبدأ قصته بخلق جو مصرى يهيمن فيه التصوير الحسى ، فمثلا قبل أن يعرض أفكار « الشيخ جمعة » يقدم لنا جسدا حيا . ونادرا ما كان يحفل بتحليل النفسى في تلك الفترة ، فهي مرحلة الملاحظة الخارجية . أما حواراه فكان طبقا لفهمه للواقعية باللغة العامية ، وهو ما عدل عنه فيما بعد ، ومع ذلك فإن حواراه الفصيح في مرحلته التالية ظل بسيطا كأنه لغة وسط بين الفصحى والعامية تؤدي دورها في الإفصاح بلا تكلف .

على أن محمود تيمور ما يلبث أن ينتقل حوالى عام ١٩٢٩ ، إلى مرحلة أخرى ، لعل سببها رحلاته إلى الخارج ، مما جعله يثور على النزعة المحلية ، ورأى أن الوصول بقصصه إلى مستوى العالمية هو أن يجنح إلى



موضوعات وثيقة الاتصال بالإنسان من حيث هو إنسان، مصورا لأعمق خواجه وأكثرها شيوعا في كل مكان . وهكذا اتجه نحو ما يمكن تسميته بالواقعية التحليلية . ولم يكن ذلك من أثر رحلاته الخارجية فحسب ، بل بسبب قراءاته في الأدب العالمى أيضا لاسيما كتاب القصة القصيرة ، وبالأخص دى موباسان ، وتشيكوف اللذين قرأ لهما وتعلمد باعترافه عليهما . ونتيجة لذلك هجر الاحتفال بالمظاهر الخارجية وتحديد الملامح الظاهرة، وأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحة نفسية زاخرة بصراع العواطف والانفعالات . وفي هذه المرحلة الثانية بدأ تيمور سعيه نحو تحقيق العناصر التكنيكية للقصة القصيرة ، وفي مقدمتها الوحدة الفنية . وهكذا أصبحت معظم قصصه تعالج المشكلات النفسية للأفراد، ولكن لئن كان تيمور قد بدأ ينحو نحو التحليل النفسى، فإنه حرص على أن يكون التحليل من خلال الأحداث والتصرفات التى يرصدها ، ثم يوحى بدلالاتها النفسية فى خفية وسرعة . كما أخذ يزداد اهتماما بعنصرى التشويق والمفاجأة . واهتم باستخدام الصراع كأداة فنية لأحداث الحركة والحيوية فى القصة . وباختصار فإن محمود تيمور التزم الجانب الإنسانى فى قصصه القصيرة ، واستطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها فى أدبنا العربى المعاصر وأن يصبح لها تقاليدها الرسمية .

ومنذ بداية الثلاثينات ساد القصة جو رومانسى كان قد صادف هوى فى النفوس فى عشرينات القرن ممثلا فى كتابات المنفلوطى ، وترجمات أحمد حسن الزيات ، ومحمد عوض محمد ، وغيرهم . وسيطر هذا الاتجاه على كتاب القصة القصيرة ، مثل محمود كامل المحامى،

ويوسف جوهر ، وصلاح ذهني ، وتقولا يوسف ، ومنهم من خلق عالما حالما مثل حسين عفيف المحامي ، ومنهم من يمم وجهه شطر الريف ، وما ينشأ من قضايا عند التقائه بالمدينة ، مثل محمد زكي عبد القادر ، وبنت الشاطيء ، ومحمد عبد الحليم عبد الله فيما بعد .

وفي مواجهة المد الرومانسي ظهر الاتجاه التحليلي على يد كاتب مثل ابراهيم المصري . ولئن كانت القصة الرومانسية قد حفلت أساسا بأبناء الطبقة الوسطى ، فإن الاتجاه التحليلي - الى جانب تناوله أبناء الطبقة الوسطى - التفت الى قطاعات الشعب الاخرى . ويتميز ابراهيم المصري بتحويل عواطف المرأة ، كما اهتم بعالم الطفل الى حد كبير .

ثم اتجهت القصة القصيرة المصرية في أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاها واضحا نحو الواقع بسبب حركة المجتمع التي اختلفت تماما عما كان عليه بين الحربين العالميتين ، وتمثل تلك الحركة في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين في تلك الفترة ، واضرابات العمال ، وتحركات الفلاحين ، ومظاهرات الطلبة ، كما تمثلت فيما انتشر من تنظيمات سياسية ، وفيما وقع من ثورات على الصعيد العالمي في كثير من الدول .

وانعكس هذا كله على القصة القصيرة التي رأى كتابها ان أكبر خطر يهدد وجودها هو تلك الفردية الجامحة التي يعبر عنها الاتجاه الرومانسي ، فاتجهوا نحو انتاج أدب واقعي يمجد الروح الجماعية ، ويسخر من السلبية والانطوائية ، ويدعو الى احترام الانسان ويجعله منبع القيم كلها . وواكب ذلك حركة نقدية تربط الفكر بالمجتمع الذي نشأ فيه وتطالب الكتاب بالتخلي عن

ذواتهم وبأن يكون لأدبهم رسالة ، بل أن يكونوا مناضلين فيما يكتبون .

وتفاوتت قصص هذا الاتجاه من الناحية الفنية ، فقد أعلی بعضهم من شأن المضمون على حساب بقية عناصر القصة كعمل فنى مما أفقدها التأثير المطلوب ، وجعلها كالخطبة الزاعقة ، أو المقال السياسى لاتشويق فيه ولا فن ، حتى جاء بعضها يكرر بعضا. بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصى والمضمون الاجتماعى ، والمزج بين الواقع الخارجى والواقع النفسى الداخلى . وكان يوسف ادريس هو أبرز من وفقوا فى هذا الاتجاه ، حتى أنه أصبح مثلاً يحتذى من شباب الكتاب .

وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا فى قصصهم وجهة نظر عقائدية معينة ، بل كانوا يكتبون بدافع من احساسهم بما يدور حولهم ، وادراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية . ولعل أبرز هؤلاء هو محمود البدوى .

وقد أمكن لهذا الاسلوب الواقعى بمختلف روافده ، أن يحدد ملامح مجتمعنا الرئيسية فى قطاعيه الريفى ، والمدنى ، وأن يقف على ابعاد الصراع الذى يعتمل فى أعماقه ، وأن يجسد مشكلاته وقضاياها ، ويعين أهدافه ومراميها ، ويربط حاضره بماضيه مستشرفا مستقبليه .

ولم تخل تلك المرحلة من اتجاهات أخرى . فمحمود تيمور استمر فى اتجاهه الإنسانى ، بينما ظهر اتجاه نحو الجنس ، وآخر يستلهم التاريخ الفرعونى أو العربى القديم الإسلامى ، كما فعل حبيب جاماتى ، وسعيد

العريان . الى جانب القصص التي امتزجت فيها  
الوجدانية بالسريالية والتي ربما كان أبرز كتابها ادوارد  
خراط ، ثم التيسار التعبيري الذي تتحطم فيه قواعد  
المنظور فتتضخم النسب أو تضمر طبقا لرؤيا الشخصيات  
الفنية . وهذا الاتجاهان الاخيران هما اللذان قدر لهما  
أن تتسع رقعتهما ابتداء من أوائل الستينات حتى ظهرت  
تنويعات لهما شقت طريقها بوضوح بعد عام ١٩٦٧ .

ولقد انزوت القصة القصيرة ، كما انزوت فنون  
الرواية والشعر لتفسح المجال للمسرح في أوائل  
الستينات ، وان كان كتابها قد عرفوا جمهورا أعرض ،  
لكنه جمهور غير قارئ ، وذلك عن طريق وسائل  
الاعلام مثل الاذاعة والتلفزيون وربما السينما . غير  
أن نكسة عام ١٩٦٧ ، وما أحدثته من صدمة في العالم  
العربي فجر الميدان الادبي بعشرات من كتاب القصة  
القصيرة ، ومئات القصص التي هي أكثر ملاءمة للتعبير  
عن الفرد المأزوم مؤلفا كان ، أو شخصية فنية . وكان  
من الطبيعي أن يحدث تمرد على المدرسة الواقعية في  
مثل تلك الظروف . وهو تمرد لا ينتظمه خط واضح ،  
سوى ذلك القلق أو التوتر الذي نستشعره في أعمال  
الادباء الشباب . ولاشك ان هناك ثلاثة عوامل أثرت في  
تطور القصة القصيرة على أيدي هؤلاء الادباء فيما بين  
عامي ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ :

أولهما : الظروف الحضارية - محليا وعالميا - التي  
تمر بها .

وثانيهما : آخر تطورات القصة القصيرة في الغرب .

وثالثهما : محاولتهم اضافة جديد يميزهم عما قدمته  
الاجيال السابقة .

ومن أهم خصائص هذا التطور عدم التقيد بالترتيب الزمني أى حرية تأخير وتقديم الأحداث ، واختلاط الحلم بالواقع ، والأسلوب المشحون بالرمز والإيحاء مما يسمح بتأويل العمل الفنى تأويلات مختلفة ، واستخدام أكثر من ضمير ، فترى ضمير المتكلم الى جانب ضمير المخاطب والفائب ، واستخدام ما يعرف بالمونولوج الداخلى .

ولكن بعد حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ حدث تحويل جديد فى أسلوب القصة : قصيرة كانت أو طويلة ، فعاد اليه الوضوح وخرج الأدباء من انطوائيتهم الى أرض الواقع حيث كان الصمود والشجاعة والتضحيات ، وحل أدب التحدى محل أدب الهروب .



## تجربتي مع القصة القصيرة

بدأت الكتابة القصصية بعد الحرب العالمية الثانية، ومعنى هذا أن المرحلة الجنينية لهذا التكوين الابداعي تمت أثناء تلك الحرب . وكان القلب الأدبي السائد هو ما نطلق عليه اليوم - وبعد أكثر من ربع قرن - القلب التقليدي بالطبع . وهو القلب الذي يتسم أساساً بمتابعة الأحداث منطقياً وفي ترتيبها الزمني ، وكنت أقرأ هذا الأدب وأعجب كيف يمكن أن يعكس هذا القلب حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي تسببها الحروب وما بعد الحروب عادة . وكانت المدرسة الأدبية المتمردة على ذلك القلب التقليدي هو ما عرف فيما بعد باسم المدرسة الواقعية ، أو الواقعية النقدية ، وهي أيضاً مدرسة تلتزم بما أسميه قواعد المنظور، أي احترام النسب الموجودة بين المسافات والمساحات في العالم الخارجي ، بينما الواقع الاجتماعي قد هز هذه النسب في النفس الانسانية هذا شديداً بحيث كان لابد للأدب المصري أن يعبر عن أبعاد الرؤيا الجديدة . من هنا بدأت اكتشاف شيئاً فشيئاً أنني لا أنتمي لا إلى المدرسة التقليدية ولا حتى إلى المدرسة الواقعية المتمردة . ولكن يبدو أن الظروف الاجتماعية في ذلك الوقت جعلت القلب لتيار الواقعية ، فكان له كتابه ونقاده وقراءه ، بينما

انزوى التيار الذى سماه النقاد فيما بعد التيار التعبيرى،  
والذى حاولت أن أشقه بحيث بدأ كأنما يكاد يكون  
رؤية فردية من جهة الكتاب ، ويكاد يكون غير مفهوم  
أو مقبول من عامة القراء ، حتى وقعت معارك عام  
١٩٦٧ ، ونتيجة لما أحدثته هذه الحرب من صدمة لدى  
الأدباء العرب ، فإن الأدباء المصريين الشباب تنبهوا الى  
هذا تيار الذى كنت قد بدأت به منذ أكثر من عشرين  
عاما ، وحاول - كل بقدر عبقريته الخاصة - أن يعزف  
على لحن قريب أو بعيد منه ، ولكن على أية حال  
لاينتمى الى المدرسة الواقعية ولا يحترم قواعد المنظور،  
فما عاد الفنانون المصريون يحتملون التقوقع فى هذا  
ال قالب المحدود . فان الطفرة لم تحدث عام ١٩٦٧ مرة  
واحدة ، بل كان لها ارهاصات سابقة كان يكتبها الأدباء  
الشبان - بما وهبوا من قرون استثمار - فى شكل  
محاولات قد تنشرها المجلات الادبية كأنما فى استحياء  
أو كأنما تعتذر عنها . غير انه بعد عام ١٩٦٧ أصبحت  
المحاولات المستخفية تيارا ، هو مقصد كل أديب ودلالة  
على مساهمته فى امداد قصتنا المصرية بدم جديد .

لهذا لم أقف يوما لأتأمل تطورى الفنى ، ذلك لأننى  
لم أبدا - كما بدأ القصاصون من جيلى فى بلادنا العربية  
الذين تطور فنهم فيما بعد - بالطريقة التقليدية لينتقلوا  
منها الى مرحلة أكثر معاصرة ، بل لقد بدأت مباشرة -  
على ما أعتقد - بأساليب معاصرة فى القصة القصيرة ،  
ذلك لأننى كنت مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان  
المعاصر . وقد فرض على هذا المضمون المعاصر الشكل  
الفنى المعاصر فيما يبدو ، وما أزال أذكر السؤال الذى  
وجهه الى أحد الانجليز المهتمين بالادب العربى المعاصر  
بعد أن قرأ احدى قصصى عام ١٩٤٧ ، اذا كنت قد

قوله فرجينيا وولف . ولم أكن قد قرأت لها شيئا بعد ، وإن كنت قد سمعت عنها ، فما قرأتها حتى أدركت سر سؤاله . فقد كانت طبيعة العصر - وليس عامل التأثير المباشر - هو الذى فرض الأسلوب المتقارب .

وبدلاً من أن أمر بمراحل التطور الفنى فى تسلسل تاريخى ، حاولت أن أجرب أكثر من شكل فنى فى وقت واحد ، فبالرغم من أن الطابع الغالب على قصصى هو الأساليب المعاصرة ، إلا أننى كنت أحس كأنما أنا فى معمل وعلى أن أجرب مختلف الأساليب الأدبية بما فيها الأسلوب التقليدى للقصة القصيرة .

فالكاتب - فى رأى - عليه أن يتجاوز نفسه عن كل عمل فنى جديد يقدمه ، أنه لا يخلق موضوعاً جديداً فحسب ، بل وأسلوباً ، بل وقالباً جديداً أيضاً . أنه فى اللحظة التى يهم فيها بكتابة عمل جديد هى اللحظة التى يكون فيها قد تمرد على عمله السابق ، وهى اللحظة التى يعتبر فيها أن العمل السابق كان ابن لحظته التى عبرت وانتهت ، وأن اللحظة الحاضرة تتطلب ابتداءاً جديداً . فالقالب الأدبى كالمنجم قد يخرج منه الأديب الكنوز فى أول الأمر ، ولكنه إذا أصر على الاقتصاد عليه فلن يخرج فى النهاية سوى التراب . لهذا عليه أن يبحث دائماً عن مناجم جديدة من أجل أن يحصل على كنوز جديدة . أن التكرار هو أفدح خطر يهدد الفنان .

وأنا كاتب مقل لم أنشر خلال أكثر من ربع قرن إلا ثلاث مجموعات قصصية ، بمعدل قصتين ، وأحياناً ثلاث قصص فى العام الواحد . وترجع هذه الظاهرة إلى عدة عوامل أهمها أننى لا أكتب القصة فى جلسة واحدة كما يفعل كثير من القصاصين . فبالرغم من أن الفكرة

العامة قد تكون واضحة لدى بحيث اننى قد اكتب بدايتها ونهايتها قبل أن اكتب ما بينهما ، ألا أن عملية الكتابة بالنسبة لى هى نفسها عملية الابداع الفنى ، فعن طريق الكتابة ، والكتابة وحدها تتم اكتشافاتى التعبيرية ، كما أحس اننى لا أتعرف على شخصياتى الفنية مرة واحدة ، بل تحدث الالفة بينى وبينها شيئاً فشيئاً ، تماماً كما تلتقى بشخص غريب لأول مرة فانك لا تعرف عنه كل شيء مرة واحدة ، ولكن الالتقاء به يوماً بعد يوم هو وحده الذى يزيل الكلفة بينك وبينه ، حتى لقد يأتى يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته . هكذا أمر العلاقة بينى وبين شخصياتى ، فاننى ما البت أن أتعرف عليها شيئاً فشيئاً حتى لأعرف من أسرارها أكثر مما أعلنه للقراء ، لأنها أسرار قد لا تصل بالقصة ، فأحتفظ بها بينى وبين تلك الشخصية . لهذا كله فاننى اكتب القصة مرة بعد أخرى وتستغرق كتابتها نحو ثلاثة اشهر ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها .

وانا لا أبدا فى كتابة القصة بمجرد انبثاق الفكرة عندى ، بل اتركها تختمر وتلخ على بقوة وقد يستغرق اختمار الفكرة سنوات . وتبدأ كتابة القصة عندى كما يبدأ الحب - بالارادة - أى غالباً ما تكون كتابتها فى البداية عملاً ارادياً . لكن ما أن اندمج فى العمل الابداعى حتى يصبح - كما يصبح الحب فيما بعد أيضاً - عملاً لا ارادياً ، تبدو محاولة التخلص منه شبه مستحيلة ، فيلج على ويلج ، ولا أستطيع أن أدعه حتى أتمه . فالعمل الفنى لدى قد تكون له آلام أشبه بالآلام المخاض ، حتى إذا خرج الجنين أصبحت صلة الحب بين الأم وطفلها أقوى من أن تنقسم .

وعندما أنتهى من كتابة قصة فأننى أقرأها بعد أن أصبحت كلا متكاملًا . ومعنى هذا أننى أول قارئ لأعمالى الأدبية ، وفى هذه الحالة اتخذ موقف الناقد . ففى داخل كل فنان جانبان ، جانب الخالق ، وجانب الناقد ، والفنان أول ناقد لعمله ، بل إن عملية النقد تتجاوز فى كل لحظة مع عملية الإبداع وتتحد معا فى عملية واحدة خفية دقيقة معقدة للغاية . وفى اتخاذى موقف الناقد من عملى أحاول أن أتبين إذا كنت قد نجحت فى نقل ما قصدت إليه الى القارئ .



وقد سئلت ذات مرة عن الادوات التى استخدمها فى عملى الفنى ، فاكشفت أثناء الإجابة انها خمس أدوات :

أولا الملاحظة ، والملاحظة غير المتعمدة والمتعمدة فى بعض الأحيان . ذلك اننى أفضل الحدث الذى يوحى لى بالدلالة التى يمكن استخلاصها منه بحيث يصلح أن يكون موضوعا لعمل فنى وليس العكس أى الدلالة التى تبحث عن حدث يجسدها . وفى الحالة الأخيرة - أى الدلالة التى تبحث عن حدث يجسدها - فأننى ، تجنباً للوقوع فى مأزق التجريد ، قد أقوم بزيارة المكان الذى يوحى لى بأحداث تجسد هذه الدلالة ، أو بالسماع ربما الى ثرثرة بعض السيدات ذات الخبرات المتعددة ، كل هذا قد يعطينا مادة لا يمكن الحصول عليها عن طريق الخيال المحض ، إنما يأتى دور الخيال فى عملية المزج والتركيب بين مختلف هذه المواد المقدمة من عالم الواقع .

أما ثانى هذه الادوات فهو القراءة ، ربما قراءة خبر صغير فى صحيفة قد يوحى الى بقصة ، كما أن قراءة الأعمال الأدبية ، وخصوصا القصص والروايات وربما



الدراسات النقدية يكون لها اثرها على ما أقدمه شكلا وموضوعا .

اما ثالث هذه الادوات فهو التجربة أو المعاناة . ولا شك ان احتكاك الفنان في حياته العملية بالمجتمع وبغير المجتمع كعالمى الحيوان والطبيعة ، منبع ثروة لا تنفذ بالنسبة له . والتجربة لا تهبه المادة فقط ، كما تفعل الملاحظة ، ولا تطلعه على الاساليب المختلفة كما تفعل القراءة ، لكنها تهبه الدافع الى الابداع . فالفن اما أن يكون عبادة ، واما أن يكون احتجاج . النوع الاول نجد مثالا له في الفن الذى نشأ في أحضان الدين ، كالموسيقى ، والتصوير ، وأعمال النحت ، وفي المعابد ، والنوع الثانى هو نتاج الاعتقاد انه مهما وصلت البشرية الى أى مستوى ، فلا يزال هناك أمامها مستويات أفضل ، وان كماليات الامس تصبح ضروريات اليوم ، كما ان كماليات اليوم ستصبح ضروريات الغد . ولهذا فان كل جيل يتطلع الى حياة أفضل في الغد . وفنان هذا النوع هو المحتج على بقاء الاوضاع دون تطور ، ولهذا فهو يرى ما فيها من نقص ، ويدعو الى تغييرها وصولا الى ما هو أفضل . وكل من الفن والعبادة والفن والاحتجاج نتيجة لمعاناة الفنان بتجربته الفكرية والاجتماعية .

بعد الملاحظة ، والقراءة ، والتجربة ، هناك الموقف واساسه الاخلاص للحظة الحاضرة ، وعدم السماح لأى شكل ادبى بأن يفرض نفسه على انتاجى ، فكل قصة لها شكلها النابع من طبيعة موضوعها . لأنى أعتقد - كما سبق أن قلت - ان الاشكال الادبية كالمنجم الذى اذا تكرر استخدامه استنفد ما في هذا المنجم من كنوز .

وأخيرا هناك الشعور الشديد . وربما المتضخم -  
بالمسئولية . بحيث انه كثيرا ما تكون الرغبة في كتابة  
قصة مساويا تماما للرغبة في عدم كتابتها . ولهذا تظل  
القصة عندي - وكما قلت - مختزنة في وجداني ربما  
لسنوات حتى تتغلب الرغبة الملحة في كتابتها والقلق من  
عدم كتابتها .



بعد أدوات العمل أحب ان اختتم حديثي عن منهجي  
القصصي ورغم انه ليس منهجا واحدا - كما رأينا -  
في جميع القصص الا انه يمكن تلخيصه في النقاط  
التالية :

١ - الاهتمام بالشكل والمضمون على حد سواء ،  
وعدم التحيز لأحدهما على حساب الآخر ، بل يكون كل  
منهما في خدمة الآخر ودلالة عليه .

٢ - تحطيم الفواصل بين الشخصي والعام ، الشخصي  
يتسلسل زمنا ، والعام ليمتد مكانيا ، ويكون بيئة  
وخلفية للحديث الشخصي ، وبذلك يندمج الزمان  
والمكان ، والشخصي والعام في وحدة عضوية . في قصة  
الوباء مثلا نجد الحدث الشخصي المتحرك في تسلسل  
زمانى ، هو قصة الراوى مع البقى نعمات واعتزامها  
ان تذهب الى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ، ثم منعها  
بسبب انتشار الوباء ، ثم التقاؤها من جديد بالراوى .  
هذا هو الحدث الشخصي المتحرك . أما « العام » فهو  
الذى يتسع في المكان أولا على نطاق محلى يتناول انعكاس  
الوباء على مختلف الناس وفي مختلف القطاعات ، ثم  
على نطاق عالمي فيتناول اشارات سريعة الى ما يعانيه  
العالم من وباء الانقسامات والخلافات والحروب . ومن

تداخل هذين الخطين يتكون نسيج قصة الوباء . ووعى الراوى هو الذى يربط بينهما .

٣ - هذه الحلفية المكانية العامة تتم معالجتها دراميا عن طريق تناول قطاع عرضى منها . أى تناول أكثر من حدث واحد فى اللحظة الواحدة تعبيرا عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع . أو ربما معبرة عما جد من طرق للمواصلات والاتصالات مما أدى الى تزاخم الاحداث وتناقضها فى اللحظة الواحدة . فبعد أن كان الفرد يعيش فى قرية أو مدينة لا يكاد يصله فى اللحظة الواحدة إلا حدث واحد ينفصل به حزنا أو فرحا أمكن عن طريق الصـحـف والاذاعات أن يتلقى عشرات الاخبار والحوادث المتناقضة فى اللحظة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسئولا عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانية .

٤ - ولأن منهجى لم يكن منهجا واقعيا ، فقد كان من ملامحه تحطيم قواعد المنظور بالنسبة للأشياء والاماكن ، وتحطيم قواعد المعقول بالنسبة للعلاقات . ذلك اننا لو جلسنا على انفراد وفكرنا فيما يحدث فى العالم اليوم ، لوجد انه بجانب كل تفكير معقول أو منطق سليم ، ورغم هذا فانه يحدث غير عابىء بدهشتنا أو استنكارنا أو فزعنا ، ولا حتى بتنبؤاتنا بمصير هذه التصرفات مهما أثبتت الايام صحة هذه التنبؤات .

وهكذا لم يعد من الممكن أن تبدو الاشياء والحركات والعلاقات فى حجمها الطبيعى . وأظن ان هذا ليس موقفى وحده لكنه موقف كثير من أدباء العالم ، وان كان لكل أسلوبه فى التعبير عن ذلك .

٥ - ولهذا كان من الملامح الرئيسية في بعض القصص تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية وذلك عن طريق اعطاء تفاصيل دقيقة . وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث تعاني أحداثا وترى أشياء لا يمكن تحملها لغرابتها وثقلها ومع ذلك تبدو وكأنها تقع فعلا . وهذا الجمع بين التناقضين هو ما يتميز به الكابوس .

٦ - استخدام جميع الحواس للتعرف على البيئة المحيطة . فتختلط المرئيات بالسمعيات بالشمميات باللمسيات وحتى بما يتصل بحاسة الذوق . كذلك الانتقال في حرية بين العالمين الخارجى والداخلى للانسان ابتداء بالحديث غير المنطوق الذى نرتبه ونحن نهم بأن نتكلم حتى الحلم والكابوس والهديان . والانتقال كذلك في حرية بين الماضى والحاضر . وكذلك بين الضمائر الثلاث : المتكلم ، والمخاطب ، والفائب ، وان كان الضميران الاخيران لايزالان ملاصقين لضمير المتكلم ، معبرين عن وجهة نظره وليس عن وجهة نظر المؤلف العالم بكل شيء . كل ما هناك انها وسيلة لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية .

٧ - الاغتراب ، وتتم معالجته دراميا عن طريق شعور الشخصيات بعدم طمأنينتها ، وبالمطاردة ، والاحباط المستمر الذى تواجه به ، وهذا يتفق وجو الكابوس الذى يسود كثيرا من القصص .

٨ - لهذا ، فالعمل الفنى لم يعد كما كان عند افلاطون - وكما قلت - تقليدا للتقليد ، وبالتالى لم يعد قابلا للتفسير بمعنى قياس نجاحه بمدى مطابقته لواقع خارج عنه .

وهذا تابع من وجهة نظر لى فى الفن اعتنقها وملخصها  
ان هناك ثلاثة أنواع من الوجود : الوجود الواقعى ،  
وهو الوجود الموجود بغض النظر عن وجود الانسان ،  
وان كان من الصحيح ان الانسان يدركه على نحو معين  
فى حدود حواسه وحدود ما اكتشفه حتى الآن من أدوات  
الا انه فى النهاية وجود كان قائما قبله وسيظل مستمرا  
بعده . وان كان من الصحيح أيضا ان الانسان يتدخل  
لتغييره . وهذا الوجود هو الذى نادى الفلاسفة  
الواقعيون ألا وجود غيره .

ثم وجود ذهنى خالص ، كأن اتخيل جبلا من الذهب ،  
وهذا الوجود متوقف على وجود الانسان ويزول بزواله .  
وهذا الوجود هو الذى نادى الفلاسفة المثاليون اننا  
لسنا على يقين من وجود آخر غيره .

ثم الوجود الفنى وهو محصلة الصراع او الالتحام  
بين الوجود الذهنى والوجود الواقعى ، ولكنه ليس  
أيهما . . بل له قوانينه الخاصة به ، كأن أتمنى ان أقبل  
شخصا أو أضربه ، فهذا ينتمى الى الوجود الذهنى .  
اما ان أقبل الشخص فعلا أو أضربه ، فهذا ينتمى الى  
الوجود الواقعى . فاذا صورت لوحة أو اقامت تمثالا  
يعطينى انطباع الحب أو الكره ، فهذا هو الوجود  
الفنى ، وهو التهام الفكرة التى تنتمى الى الوجود  
الذهنى بالالوان أو الحجر الذى ينتمى الى الوجود  
الواقعى بهدف اعطاء انطباع أو أحداث تأثير على المتلقى .  
لهذا كانت الموسيقى - كما قال أكثر من فيلسوف وناقد  
حين تعرضه لعلم الجمال - هى المثل الأعلى للفنون ،  
لأنها لا تقلد شيئا خارجها ، ولا تهدف الا الى أحداث



تأثير أو انطباع معين لدى متلقيها .

لهذا فان البطل في معظم قصصى ليس شخصية معينة . بل هو الجو العام ، ومن هنا كان عنوان القصص : القيظ ، الزحام ، الوباء ، الهذيان ، الخوف ، الشجاعة ... الخ . وحتى تلك التى ليس لها هذه العناوين لاتزال تهدف الى اعطاء انطباع معين . وليست الشخصيات والحركة والاسلوب والموضوع . بل زمان القصة ومكان أحداثها ، الا وسائل تتضافر لخدمة هذا الانطباع بحيث اذا تغير عنصر من هذه العناصر تغير بالضرورة الانطباع المرجو نقله الى المتلقى .

وللقصة الجيدة مقياس بسيط للغاية فى نظرى ، ذلك أن تترك أثرها فى ذاكرة القارئ فتكون جزءا منه وتدخل فى تركيب شخصيته ، تماما كتجاربه التى يمر بها فى حياته العملية وجيرانه وأصدقائه وأقربائه . والقصة التى يكون لها مثل هذا التأثير لابد أن يتضافر فيها الشكل والموضوع لتحقيق ذلك . فقد أقرأ قصة بوليسية ناجحة من الناحية التقنية وأستمتع بها استمتعا شديدا لحظة قراءتها ، لكن ما ألبث أن أنساها بمجرد الانتهاء منها ، ذلك لأن موضوعها لا يهمنى . والعكس أيضا فقد أقرأ قصة ذات موضوع حيوى بالنسبة لى ، لكنها مكتوبة بطريقة رديئة بحيث تصبح مثلا أقرب الى المقال ، ولهذا فأنى أنساها أيضا بمجرد قراءتها . ان القصة السطحية كالأشخاص العابرين الذين تقابلهم فى موصلات المدينة المزدهمة ، ننساهم بمجرد افتراقنا عنهم ، ولا نتعرف عليهم اذا استدعينا لشهادة ما فيما بعد . أما القصة الجيدة فهى - كما قلت - مثل أصدقائنا الحميمين الذين نعرف عنهم الكثير

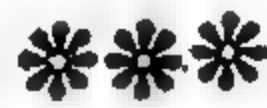
ابتداء من أسمائهم وتكوينهم الجسمى حتى تركيبهم  
النفسى والفكرى والمزاجى ، بحيث يتركون فينا انطبعا  
نظل نهتز له اذا لاح لنا طيفهم بعد سنوات عديدة من  
فراقهم .

## الجزء الثانى :

### اسين السسلطان للدكتور عبد الخفار مكاوى

هذه هى المجموعة القصصية الاولى لمؤلفها على كثرة ما ألف وما ترجم فى الفلسفة والادب ، وتتكون هذه المجموعة من ثلاث عشرة قصة كتبت خلال ثلاث عشرة سنة ( ما بين عام ١٩٥١ ، وعام ١٩٦٤ ) . ويمكن أن تتكشف لنا خصائص هذه المجموعة فى ضوء دراسة النقاط التالية :

- أولا : الضمائر المستخدمة .
- ثانيا : الترتيب الزمنى للأحداث .
- ثالثا : المضمون بين الواقع والرمز .
- رابعا : الشخصيات .



#### أولا : الضمائر المستخدمة

استخدام ضمير المتكلم فى عشر قصص : أحيانا يكون مجرد راو ، وأحيانا يكون بطل القصة . وفى قصة « التابوت » استخدام ضمير المخاطب ، لكنه فى الواقع ليس إلا صورة أخرى لضمير المتكلم لأن صاحبه يخاطب نفسه ، ولا يخاطب آخرين . وهناك قصتان فقط ، استخدم فيهما المؤلف ضمير الغائب هما « واحد من

أهل الكهف ، والقضية » ، ومع ذلك فضمير الغائب في قصة « واحد من أهل الكهف » أقرب ما يكون إلى ضمير المتكلم لأن المؤلف لا يتناول الأحداث والمشاعر بموضوعية بالنسبة لشخصياته ، بمعنى أنه لا يعبر عن وجهة نظر كل منها ، بل يجعل قراءه يتلقون الأحداث من وجهة « صابر » فقط ، كما تنعكس على مشاعره . فإذا عرض لمشاعر « سامية » مثلاً استخدم ألفاظ التشكيك ، كأن يقول « ربما » ، وإذا انفعلت حرص على بيان انعكاس هذا الانفعال على بطل القصة في مثل قوله « ضحكت ضحكة خيل إليه أنها صادرة من أعماق قلبها » ومعنى هذا أنه حتى في حالة استخدام ضمير الغائب لا يزال القارئ يتلقى الأحداث والمشاعر كأنما ترويه له شخصية واحدة من وجهة نظرها ، وبالتالي فإن ضمير المتكلم لا يزال هنا مستخدماً بطريقة ما .

ودلالة غلبة ضمير المتكلم على المجموعة أن قصصها جاءت أقرب إلى الاعتراف وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الإنساني ، فلحظة الاعتراف في حياة الإنسان - حتى وأن احتاجت إلى شجاعة أحياناً - يكون هدفها التخفيف عن توتر ناتج عن فشله في التكيف مع موقف واجهه أو يواجهه ، ومن هنا كانت الدلالة الفنية لاستخدام ضمير المتكلم في معظم قصص المجموعة لا سيما إذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لأحداثها ، فاستخدام ضمير المتكلم هنا عنصر هام من عناصر إبراز طبيعة شخصيات المجموعة التي يواجهها ضغوط وظروف أقوى وأقسى فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها المختل إلا بالاقضاء إلى الآخرين .

لنتعرف على بعض قصص المجموعة في هذا الضوء

فقصة « الصبر » تروى - بضمير المتكلم - قصة طالب في امتحان الشهادة الابتدائية تظهر عليه أعراض المراهقة المبكرة فيفاضل ابنة جاره موزع البريد بينما يحسب والده انه يستذكر دروسه ، وتكون النتيجة رسوبه واكتشاف والده سبب هذا الرسوب ، ويقع شجار بين الوالدين نتيجة لخيبة الابن ، وتغادر الأم وابنها منزل الزوجية الى بيت أبيها ، ولكن والدها يرفض أن تبين عنده بعيدا عن زوجها ، فتعود الى منزل الزوجية مع ابنها في عتمة الليل مطرقة الرأس .

وقصة « التابوت » قصة موظف احيل على المعاش فيجد الفرصة - التي طالما توق اليها - لزيارة المتحف ... وفي أثناء تجوله بالمتحف يتخيل ان زملاءه بالعمل يقيمون حفلا بمناسبة حالته على المعاش ، لكنه يكتشف - ومن خلال زيارته للمتحف - انه كان دائما في التابوت - وانه ساعة ولد لم تجد الولادة اللقاة المناسبة فدثرته بالاكفان ، أربعون سنة وهو يعمل مثل الحمير ، لا عجب اذن أن تحدث هذه الشخصية الى نفسها بعد هذا الاكتشاف الفظيع وقد ضاعف من فظاعته انه جاء متأخرا في حياة الاستاذ عبد الموجود .

وقصة « مولانا السلطان » تروى على لسان صاحبها كيف انه سقط في الابتدائية أربع مرات حتى يئس منه أبوه وطرده من بيته ، فجرب ألف صنعة وصنعة وتسكع في الشوارع وعاش مع النشالين والبلطجية والقوادين فلم يفلح ، ثم حاول الانتحار ثلاث مرات فكانت محاولات فاشلة أيضا ، حتى وفق في الالتحاق بفرقة مسرحية تطوف بالقرى . وكلف بأداء دور ظل يؤديه عشرين عاما لا يخرج عنه ، فلما أراد أن يغير فيه تغييرا طفيفا كان



نصيبه الطرد ، فانطلق يروي قصة مأساته ، ويعترف  
بمعجزه وفشله .

والقصة الأخيرة في المجموعة بعنوان « أيها الحبيب »  
تروي على لسان بطلها كيف عثر على أمله وحبيبه ،  
وسط زحام المهرجان ، ثم فقده . أمى قالت : انت  
تفش نفسك ، أبى قال لى : انت مجنون ، النجوم  
شمتت فى .. أصحابى قالوا : الله يعوضنا فيك ..

\*\*\*

### ثانيا : الترتيب الزمنى للأحداث

تختلف قصص المجموعة من هذه الناحية ، فبينما  
تسلسل الأحداث زمنيا فى بعضها كما فى قصص : ابن  
السلطان ، حادثة ، الصبر ، فى خطر ، اليتيم ، نجد  
أن بعضها الآخر يبدأ بالنهاية ، ثم يعود الى البداية  
لنتسلسل معها زمنيا حتى نصل الى ما ابتدأنا به كما  
فى قصص : القط ، مولانا السلطان ، أيها الحبيب .  
وهناك لون ثالث من القصص يختلط فيه الحاضر بالماضى  
ويندمجان فى نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما ، كما فى  
قصص : واحد من أهل الكهف ، التابوت ، المدام ،  
الزوج الأبدى ، القضية .

والمعروف أن الكاتب يلجأ الى كتابة النهاية فى أول  
قصته لأكثر من سبب ، منها إثارة عنصر التشويق  
لدى القارئ الذى يريد أن يعرف كيف انتهت الأحداث  
تلك النهاية ، ومنها بيان أهمية هذه النهاية وخطورتها  
فيجعلها الكاتب فى الصدارة ، وبقية القصة ليست إلا  
بيانا للأسباب التى أدت اليها ، وأحيانا أخرى تؤدي  
هذه الطريقة الفنية وظيفة جمالية حين تبدأ القصة  
بافتتاحية ما نلبث أن نلتقى بها فى نهايتها . أما اختلاط

الحاضر بالماضى فتفرضه طريقة المعالجة الفنية حيث يمثل الماضى الذكريات التى يثيرها الحاضر وترتبط به ، وتتلور فنية العمل فى المزاوجة بين الحاضر والماضى ، وبين العالمين الخارجى والداخلى على نحو ما هو واضح فى قصص هذا اللون فى المجموعة .



### ثالثا : المضمون بين الواقع والرمز

لكن ثمة نوعا آخر من المزاوجة تنفرد به بعض قصص المجموعة ويجعلها تتميز به على بقيتها ، تلك هى المزاوجة بين واقعين أحدهما يعمل عمل الرمز بالنسبة للآخر ، كل واقع منهما موجود على حدة ، أما المزاوجة بينهما على هذا النحو فهو من عمل الفنان وحده وأبداعه . ففى قصة « واحد من أهل الكهف » نجد المزاوجة بين شخصيات المسرحية المعروفة بهذا الاسم ، وبين واقع الاشخاص الذين كانوا يقومون بتمثيل هذه الشخصيات . فالاعوام الثلاثمائة فى المسرحية أصبحت فى قصتنا اثنى عشر عاما ، وبريسكا هى سامية طالبة المدرسة الثانوية الطموح التى كانت تمثل هذا الدور ، وهى - فيما بعد - الممثلة الثرية الشهيرة . وميشيلينا هو صابر طالب الامس الذى كان يمثل أيضا هذه الشخصية ، وصاحب البقالة اليوم أبو العيال الخمسة . وكما انسحب ميشيلينا الى الكهف انسحب صابر من شقة سامية دون أن يحس به أحد ، فقد فعل الزمن فعله ولا أمل فى اللقاء من جديد . وهكذا اختلط الحاضر بالماضى ، وأصبحت مسرحية الامس رمزا لواقع اليوم .

وفى قصة التابوت نجد المزاوجة هنا تتم على عدة

مستويات ، فهناك المزاوجة بين الاحالة على المعاش ،  
وزيارة المتحف حيث ترقد الموميات ، والمزاوجة بين  
الموظف والادارى فى مصر وأوزوريس اله الخصب الذى  
علم المصريين ضرورة خلق جهاز ادارى بدونه لا يتيسر  
توزيع مياه النيل توزيعا عادلا بين سكان الوادى ،  
وتتداخل هذه المستويات والمزاوجات معا ، فأوزوريس  
متصل بالفراعنة ، والموميات ، والمتحف ، والموميات  
رمز للاحالة على المعاش ، بل لحياة عبد الموجود حتى  
من قبل ان يحال على المعاش ، بل منذ ولادته . وترتفع  
المزاوجة هنا لا بتعدد مستوياتها فحسب ، بل بانعكاسها  
على اسلوب الاناشيد الفرعونية اثناء روايتها .

وقصة « مولانا السلطان » قصة اخرى تتضح فيها  
بجلاء تلك المزاوجة بين واقعين أحدهما رمز للآخر ،  
وكما استخدم المسرح فى قصة « واحد من أهل الكهف »  
استخدما مزدوجا ، استخدم هنا أيضا بنفس الطريقة  
فها هنا شخص رسم له دور عليه أن يؤديه على المسرح  
ولا يخرج عنه والا طرد على الفور ، ولكننا ندرك ان  
القصة تشير الى مسرح حقيقى مرة ، والى مسرح  
الحياة مرة اخرى ، ومن هنا كان للقصة دلالات أبعد من  
حدودها الواقعية ، ومن هنا ام تكن مجرد قصة مسطحة  
بل كان لها بعدها الثالث او عمقها .

اما قصة « فى خطر » فالمزاوجة هنا أكثر وضوحا  
بين الأم ومصر ، انها قصة تحكى كيف تلقى طالب يدرس  
التاريخ فى الجامعة برقية من قريته بأن أمه فى خطر ،  
فركب سيارة أجرة فى طريقه الى قريته ، وكان يستمع  
فى هذه الاثناء - ومن مذياع السيارة - الى اخبار  
العدوان على مصر عام ١٩٥٦ ، فيدرك ان بلده فى خطر ،

ومنى هنا جاءت المزاوجة بين مصر وامه ، فكلاهما فى خطر ، الا ان الاحتفاظ بالمزاوجة بين الواقعين هنا لاينجح حتى النهاية ، كما فى القصص السابقة ، فما تكاد تنتهى من قراءة القصة حتى ندرك ان الأم ليست سوى مجرد رمز ، وليست كما توهمنا أولا - خطأ واقعيا يسير بمحاذاة الخط الآخر . وهو مصر - ويعمل عمل الرمز له .

وهناك قصص أخرى ليس فيها الا خطأ واحد من خطوط الواقع ، لكن هذا الواقع مشحون بالرمز، أى ان له دلالات أبعد من حدوده الظاهرية ، وان كانت هذه الدلالات لا تصل الى درجة الاستقلال كواقع منفصل بذاته على نحو ما رأيناه فى مجموعة القصص السابقة.

ولعل قصة القط من أنجح قصص هذا اللون فى المجموعة. انها قصة تحكى حكاية قط صغير جاء الى البيت - بناء على طلب الصبي راوى القصة وطلب أمه ( استجابة لرغبة طفلها ) وأحب الصبي القط ووضعت الأم أملها فى أن ينظف البيت من الفئران حين يكبر . غير أن الوالد كان يكرهه لدرجة أن لقاء ذات ليلة فى الخرابة القريبة من البيت .

وحين كبر القط خيب ظن من كانوا يأملون فيه خيرا . اذ اتهم السمك المكد لعشاء الأسرة ذات ليلة ، ورغم محاولة عقابه وفراره ، ثم قبول توبته ، الا أنه عاد من جديد ، فالتهم مجموعة من الارانب الصغيرة ، لهذا لم يكن أمام الأسرة الا تلك المهمة القاسية : مهمة اغراقه فى التربة . وتنتهى القصة بهذه السطور التى يكاد المؤلف يفصح فيها عن دلالة قصته ، والتى بدأها بسطور مماثلة . هذا المخلوق العزيز المفض العينين .. من كان

يصدق انه سيصبح طاغية مخيفا .. ولكن هل جنى عليه أحد ؟ هل كان في وسعنا أن نفعل غير ما فعلناه ؟

فليس هنا خطان ، كما في القصص السابقة ، بل هنا خط واحد هو تطور حياة القط منذ كان مغمض العينين حتى أصبح طاغية ، لكن هذا التطور نفسه مشحون بالرموز وبدلالات أبعد من وقائعه لتشمل كل تجربة مماثلة . بحيث تتجاوز علاقة الحيوان بالإنسان الى علاقة الإنسان بالإنسان .

ومن قصص هذا اللون أيضا مجموعة أحب أن اطلق عليها اسم « قصص الانتظار » والانتظار موقف إنساني معروف في حياة الإنسان الفردية ، وفي حياته الجماعية على نحو ما نجد في الديانات الثلاث : اليهودية ، والمسيحية ، والإسلام ، حيث تلعب دورها الهام فكرة انتظار مجيء أو عودة المسيح ، أو المهدي ، ليزيل الظلم وينشر العدل . فقصة « ابن السلطان » في مقدمة هذه المجموعة لأن بطلها المجذوب ولى الله يعيش على انتظار والده قادمًا من بلاد بعيدة ، حيث يحارب الكفرة .. « سوف يعود أبى يا محمد .. أمى قالت لى ذلك .. قالته وهى على فراش الموت .. وحين يعود لن تجدنى أجوع .. أو أتشرد فى الشوارع .. كل الناس سيكونون أخوتى ، والساطان أبونا جميعا .. انه يتقدم الموكب .. فى يده سيف أبيض .. طوله ألف ذراع .. وخلفه جيش كبير من الفرسان .. والغبار الذى تثيره أرجل الخيل يحجب وجه الشمس .. سيهرع الناس اليه من كل مكان .. سيكون عند قدميه .. ويقولون أين أنت يا مولانا السلطان ؟ نحن فى انتظارك من مائة سنة .. من مائتين .. من ألف سنة وأكثر ، وستحنى الأشجار



رعوسها لتحيته .. وتفزع الحيوانات اليه .. تتمرغ  
عند قدميه .. لن تفلق البيوت بعد اليوم في وجهي ..  
لن تكون هناك أبواب على الاطلاق .. سيقول أبى اليتيم  
لا تحزن .. انى أبوك ، وللجائع .. والعسارى ..  
والمريض .. سوف تقبل الرعاية قدميه .. وتقول له  
شرفتنا يا مولاي السلطان .. نحن هنا فى انتظارك ..  
من زمان .. » وهكذا ارتفع الانتظار هنا الى المستوى  
الميتافيزيقى ، لأنه يمثل حلم البشرية بيوم نزول فيه  
آلامها .

ولئن كان ابن السلطان ينتظر عودة أبيه ويهب  
انتظاره هذه الدلالات الميتافيزيقية ، فان الأم الألمانية  
فى قصة « المدام » تنتظر ابنها الذى لم يعد من الحرب  
دون اضاء دلائل أبعد من الانتظار نفسه ، فالانتظار  
هنا توقع مستمر يتسبب عن حالة توتر تضخمت  
بحيث لم يعد صاحبها يدرك الامور فى الحدود المعقولة  
التي تعارف عليها الناس . لهذا يصف المؤلف بطلته فى  
أول القصة بقوله : « المدام التي أسكن عندها ضعيفة  
الذاكرة ، لست أدري متى ولا كيف فقدت هذه  
الحاسة العجيبة التي تربط الانسان بالزمان والمكان » .  
ومن هنا كان اصرارها على هذا الانتظار ، لا يئأس منه ،  
بينما زوجها قد وضع حدا لانتظاره ، فلم يفقد ذاكرته  
التي تربطه بالزمان والمكان ، فاستطاع أن يتعامل مع  
أمثاله من العقلاء ممن يصابون بملل الانتظار ولا يقدررون  
على مواصلته الى ما لا نهاية .

ولئن كان الابن ينتظر أباه فى قصة « ابن السلطان »  
والأم تنتظر ابنها فى قصة « المدام » فان الزوجة تنتظر  
زوجها المزعوم فى قصة « الزوج الابدى » ولئن كنا

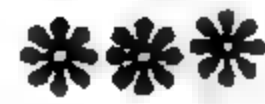
لا نعرف مدى علاقة ابن السلطان بأبيه ، وهل رآه في طفولته ، أو صاحبه في شبابه ، أو لم يره إطلاقا . ولئن كنا ندرك ان علاقة المدام بابنها لأبد وان تكون علاقة وثيقة لمدة سنوات طويلة حتى بلغ سن التجنيد وشارك في الحرب ، فاننا نجد ان علاقة الزوجة بزوجها في قصة « الزواج الابدى » لا تتعدى لحظات خاطفة . فأم الخير عجوز مشلولة مصابة بالصرع ، تعمل خادما لدى أسرة الراوى الذى اراد ان يداعبها يوما ، لعل مداعبته تشفيها من امراضها ، فاتفق مع أحد اجراء والده ان يأتى الى المنزل ليمثل لمدة دقائق دور العريس الذى سيتزوج أم الخير ، ولقد رآته أم الخير فعلا لحظات على انه عريسها ، ثم اختفى عنها للأبد ، غير ان هذه اللحظات في حياتها كانت كافية لتجعلها تتشبث بانتظاره في اصرار ، وبلا يأس حتى اتها الراوى بالجنون .

وقصة « القضية » تتفق والقصص الثلاث السابقة في اختلال القوى العقلية لشخصيتها الرئيسية ، لكن موضوعها ليس الانتظار ، ليس التطلع الى المستقبل ، وتوقع عودة الحبيب المفقود ، بل هو - على العكس من ذلك - التشبث بالماضى ، فالنظرة الى الحبيب المفقود نظرة الى الوراء ، ولا أمل في عودته ، وليس في المستقبل الا أمل باهت هو النظر في قضيته . الولد أخذه من أمه وأبيه السياسة والجاسوسية والانجليز واليهود . قطعوا رأسه وحلقوا شعره وأخذوه من أمه وأبوه . والملائكة والشياطين وبتوع السيما والتمثيل والسكة الحديد . وأخوه وأبوه راحوا للقاضى ، وقال لهم : القضية يوم تسعة شهر تسعة سنة تسعة وتسعين .

أما قصة أيها الحبيب ، فبالرغم من أن بطلها - وهو

راويها - وصف أيضا بالجنون « أبى قال لى انت  
مجنون - النجوم شمتت فى ... أصحابى قالوا الله  
يعوضنا فيك إلا أنا ندرك أنه على صلة بدنيا العقلاء  
بخلاف الشخصيات الرئيسية فى القصص الأربع السابقة  
لسببين رئيسيين أولهما أن الشخصية الرئيسية تتحدث  
عن نفسها وتذكر آراء الناس فيها .. « أبى قال لى  
انت مجنون ... وهذا يجعلنا نستبعد تصديق حكم  
الجنون عليها ، بينما الحكم باختلال القوى العقلية  
للشخصيات الرئيسية فى القصص الأربع السابقة يصدر  
من أشخاص آخرين ولا يعون هم به ، أما ثانى السببين  
وأهمهما فلأن ثمة توازنا قد تحقق فى هذه القصة بين  
الفقد والانتظار ، أن القصص الأربع السابقة فيها الفقد  
والانتظار أيضا ، لكن الشخصيات الرئيسية فى الثلاث  
الأولى منها تضخم لديها الاحساس بالانتظار على حساب  
الاحساس بالفقد ، بينما فى قصة القضية نجد أن  
احساس الفقد هو الذى تغلب وأن كان ثمة انتظار  
لقضية تقام يوم تسعة فى شهر تسعة سنة تسعة  
وتسعين . أما فى قصة « أيها الحبيب » فالراوى قد  
عثر على حبيبه ثم فقده فى زحام المهرجان ، ومن الفقد  
انبثق الانتظار ، غير أن أحد الاحساسين لا يتغلب على  
الآخر ولا يستوعب صاحبه ، ولهذا تبدأ القصة بهذه  
الجملة « فى المهرجان وجدتك أيها الحبيب وفى المهرجان  
فقدتك ، وعندما جاء مواعده فى هذا العام رحت أبحث  
عنك » وتمضى بقية القصة فى رواية ذكرى ذلك اللقاء  
الخاطف ، حتى يختتمها راويها بقولها : « وعندما  
يجيء كل عام أروح أبحث عنك فى المهرجان ، لأننى فى  
المهرجان وجدتك ، وفى المهرجان فقدتك » . وهكذا  
يتجاوز هنا الفقد والانتظار ويتوازن . وهو انتظار

أكثر إيجابية مما في القصص السابقة ، لأنه يعبر عنه بكلمة البحث ، والبحث حركة إيجابية . ولكن العلاقة - من ناحية أخرى - أكثر شفافية وضبابية من العلاقات السابقة المحددة الواضحة ، أنها ليست علاقة الابن بأبيه ، ولا علاقة الأم بابنها ، ولا الزوجة بزوجها ، بل هي علاقة الحبيب بحبيبه ، حيث يتم اللقاء في جو سحري تمارس فيه الطبقات الشعبية المتزاحمة طقوسها الترفيحية .



#### رابعاً : الشخصيات

وقصص الانتظار في هذه المجموعة وما تحفل به من شخصيات يتضخم لديها احساس معين على حساب الأحاسيس الأخرى ، يقودنا الى الحديث عن شخصيات المجموعة .

انها أولا بوجه عام شخصيات محددة ملموسة لمعظمها أسماءها وأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية ، وهذا يبعدها عن التجريد الذي يتسبب عن فقدان هذه الأبعاد كما حدث في عدد قليل من القصص ، مثل قصة « أيها الحبيب » حيث لا تذكر الأسماء عن عمد ، فعندما سألت الحبيبة فارسها عن اسمه أجابها : ماذا تهم الأسماء ؟ كما أغفل ذكر أية أوصاف جسمية أو وظائف اجتماعية الشخصيات ، مما أضفى الضبابية على العلاقة بين الحبيين على نحو ما أشرنا سابقا .

والى جانب اتصاف عدد غير قليل من الشخصيات بما يعتبر اختلالا في قواها العقلية ، فقد سبق أن رأينا أن أسلوب الاعتراف الذي يسود معظم قصص المجموعة قادنا الى الكشف عن طبيعة عدد آخر من شخصياتها ،

ذلك انها شخصيات فشلت في التكيف مع موقف واجهته  
او تواجهه فاستخدمت أسلوب الافضاء الى الآخرين  
لاستعادة شيء من توازنها المختل .

هذا من ناحية البعد النفسى ، أما من ناحية البعد  
الاجتماعى فلا شك ان معظم شخصيات المجموعة تنتمى  
الى الاوساط الشعبية والبيئات الريفية والطبقات  
الفقيرة . ويتضح عطف الكاتب على هؤلاء فى قصته  
« اليتيم » حيث يتخيل أن شخصيات قصصه تتحدث  
اليه ، واذا بصبي صغير من بينها يطالبه بأن يمنحه  
الحياة فى قصصه لأنه شيء هائم فى شوارع القاهرة  
بلا اسم ، ولا عنوان ، ولا ماض ، فمضى يبحث له عن  
مصير .

كذلك فمما يثير الانتباه ان كثيرا من شخصيات  
القصة الواحدة ترتبط معا بعلاقات عائلية ، او يشار  
الى نسبتها فى الاسرة ، فمن الشخصيات المتكررة ،  
شخصية الوالد او الزوج والوالدة او الزوجة والابن ،  
وهى ليست علاقات ثانوية فى القصص ، بل علاقات  
جوهرية فى القصة . فابن السلطان يرتبط بأبيه الغائب  
حتى انه اشتهر باسم ابن السلطان ، بينما توارى اسمه  
وهو « الشيخ سيد » ، وحتى الرواية فى القصة تربطه  
بأبيه علاقة قوية فيتحدث عنه باعجاب وكيف انه تاجر  
ناجح لأنه مهموم بهموم الآخرين ، وعندما تغيب لمرضه  
ياشر ابنه حركة الدكان بنفسه ، واثناء هذا الغياب  
أتاحت له فرصة الانفراد بابن السلطان والتبسط فى  
الحديث معه ، فتبسط ابن السلطان بدوره فى الحديث  
عن أبيه الغائب .

اما فى قصة « الصبر » فالوالد قاس غاضب على ابنه

لأنه رسب في الابتدائية بسبب مغالته بنت الجيران ،  
لدرجة أنه اضطره الى مفادرة البيت مع أمه ، لكنه  
غضب سريع التلاشى ، فعندما عادت الأم وابنها في الليلة  
نفسها فتح لهما الباب ، ولمح الابن عيني والده الواسعتين  
كجناحي سر تهبطان على رأس الأم المطرقة .

وفي قصة « المدام » نجد الوالد يظل يحتفظ بقواه  
العقلية التي فقدتها زوجته بسبب غياب ابنه ، فظل  
يحتفظ بتناسب العلاقات بين الماضي والحاضر والمستقبل .

وفي قصة الزواج الابدی نجد الراوى يصف أباه كانه  
غريب تقوم أمه بمهمة تعريفه به « قالت لى أمى هامة :  
هس ، اخفض صوتك . ونظرت حولى ، كان ثمة باب  
مفتوح ، ورجل عظيم ممدد على سرير نحاس أصفر ،  
يتصاعد شخيره العالى ، وتحرس جسده شمعة . قالت  
لى أمى : انه أبوك فانظر اليه . ونظرت . كان مثل بطل  
عظيم من أبطال اثينا .

وفي قصة « القط » يكره الوالد القطط ، ويرى أن  
آراءه صحيحة ، وقد تحققت .

أما قصة « فى خطر » فيربط الراوى فيها بين أبيه  
وتاريخ مصر بحيث يصبحان شيئاً واحداً « آه يا أمى ،  
لا يزال أبى كما هو من ثلاث آلاف سنة ، من أربعة . .  
خمس وستة آلاف .

يخرج كل صباح الى الحقل ويعود الى الكوخ .  
يتزوج ويخلف الأولاد وينام هو وهم والجاساموس  
والدواجن تحت سقف واحد .

وكما اختلفت شخصية الوالد من قصة لأخرى ،  
اختلفت شخصية الأم . فهي فى قصة حادثة جاهلة لا



تعرف القراءة عاطفية . وفي قصة « المدام » فقدت حاضرها لتعيش ماضيها ، فهي قد ضحت نهائيا بنفسها في سبيل - أو بسبب - ابنها المفقود . وفي قصة « الصبر » تحيزت لابنها رغم لعبه ورسوبه في الامتحان لدرجة أنها تغادر بيت الزوجية ، غير أنها ما تلبث أن تعود مغلوبة على أمرها . وفي قصة « القط » نجدها عاطفية أيضا ، تحب القط لأن ابنها يحبه ، حتى بعد أن أكل السمك الذي أعدته للعشاء ، وهرب واختفى دون أن ينال عقابه ، فقد حنت عليه وقالت « والله يا ابني كان مالي علينا الدار ... كان عاقل خالص زى مايكون واحد عجوز » ولكن عندما ارتكب جريمته التالية وافقت على التخاصم النهائي منه ، وفي قصة « الزواج الابدى » الأم هي الصدر الحنون الذي يرتاح عليه الابن العائد بعد غربة طويلة مكدود النفس ممزق الفؤاد ، ليمزج أنفاسه المشتعلة بالفضب بأنفاسها المعطرة بالحب . أما قصة « في خطر » فكما ارتبط الوالد بتاريخ مصر ، فإن الأم هي مصر نفسها ، وهي في خطر ، لأن الأعداء يقتحمونها . وجهها عجوز ورائحة جلدها مميزة بطعم الملح والعرق وهي في النهاية محتاجة لنقل الدم .

كذلك نجد شخصية الابن تتكرر في قصص : ابن السلطان ، حادثة ، الصبر ، القط ، الزواج الابدى ، في خطر ، أيها الحبيب . وهو أحيانا مجرد راوية ، وأحيانا يلعب دورا في أحداث القصة ، وأحيانا ثالثة يكون محورها . حتى في قصة « أيها الحبيب » حيث محورها العلاقة بين الراوى وحبيبته ، نجد الإشارة الى علاقة الراوى بأسرته ، فهو لا يزال يشير الى صفة البنوة التي يتصف بها وذلك بقوله : أمى قالت لى انت تغيش

نفسك - ابي قال لى انت مجنون ... »

فالعلاقات العائلية تقوم بدور هام فى تحديد معالم الشخصيات فى هذه المجموعة ، والرجل بوجه عام أكثر واقعية ، بينما المرأة أكثر عاطفية .

ومن مجموع هذه الملاحظات يمكن ان نستخلص الخصائص الآتية لقصص المجموعة :

أولاً : غلبة استعمال ضمير المتكلم أو أسلوب الاعتراف ، وما لذلك من دلالة على طبيعة الشخصيات وما تنوء به من ضغوط .

ثانياً : تتميز بعض قصص المجموعة بوجود واقعين أحدهما يعمل عمل الرمز بالنسبة للآخر ، بينما للبعض الآخر خط واحد من خطوط الواقع ، لكنه مشحون بالرمز .

ثالثاً : فكرة الفقد والانتظار من الأفكار الأساسية التى يدور حولها عدد غير قليل من قصص المجموعة .

رابعاً : معظم الشخصيات الرئيسية مجددة ملموسة والعلاقات العائلية بعد من أهم الأبعاد المستخدمة لتحقيق ذلك .

## خمس جرائد لم تقرأ لمجيد طوبيا

مجيد طوبيا من الاسماء التى برزت اخيرا بين الادباء الشبان الذين يقومون بمغامراتهم الفنية من اجل تطوير القصة المصرية القصيرة فى سبيل استيعاب لحظتنا الحضارية المعاصرة .

وقد سبق أن قدم مجموعته الاولى « فوستوك يصل الى القمر » عام ١٩٦٧ ، وبعدها بثلاث سنوات قدم لنا مجموعته الثانية « خمس جرائد لم تقرأ » . وواضح لكل من بقرا المجموعتين ان مجيد يحاول ألا يكرر نفسه على ألا يكرر غيره ، وان كنا نجد بذور المجموعة الثانية موجودة فى المجموعة الاولى ، وبذور المجموعتين معا فى ترائنا القصصى القصير المعاصر .

ولعل أول ملاحظة لما حدث من تطور بين المجموعتين ان ضمير الغائب كان يغلب على قصص المجموعة الاولى بينما أصبحت الغلبة لضمير المتكلم فى المجموعة الثانية مما بوحي أن الكاتب أصبح أكثر انسحابا على نفسه ، وان أبطاله أصبحوا أكثر تأزما مما يدفعهم الى الاعتراف والافضاء الى الآخرين عليهم يتخففون مما يعانون . ولعل لكتابة هذه المجموعة بعد النكسة اثره فى هذا التطور .

أما الملاحظة الثانية فهى ان الكاتب أصبح أكثر خبرة

بصناعة القصة القصيرة ، وكما ان لبكارة التجربة الفنية مزاياها ومساوئها فللصناعة كذلك مزاياها ومساوئها ، وتضافر الموهبة والخبرة هو وحده الذى يقود الفنان الى اقامة توازن دقيق لهذه المعادلة الصعبة ، ولقد نجح مجيد طويبا بوجه عام فى مواجهة هذه المعادلة وان تعثر أحيانا حين غلبت عليه الصنعة كأنما طفت عليه فرحة اكتشافه بما يصنع فأسرف حيث كان يجب أن يقتصد ، وأعنى بذلك تلك الجمل التقريرية الموضوعة بين الاقواس والتي تعلق على الموقف من حين لآخر لتعطيه بعدا آخر .

أما الظاهرة الثالثة فتتعلق بجوهر هذه المجموعة شكلا ومضمونا . ذلك ان مجيد طويبا يحاول استيعاب اللحظة والسيطرة عليها والامساك بها من خلال عشرات اللقطات المتحركة فى أكثر من زمان وأكثر من مكان . لقد حطم وسيلة السرد العادية - وهذه ظاهرة مألوفة فى قصص الأدباء الشبان - لكنه استعاض عنها بتكتيكة الخاص الذى أصطنعه .

اللحظة عنده ليست حاضرا فحسب ، لأن الحاضر نفسه ليس الا نتيجة تراكمات الماضى وماضى الماضى ، كأنها طبقات جيولوجية واحدة وراء الأخرى . وتتشابك الأزمنة والامكنة من خلال عشرات التفاصيل الجزئية الحية والمتقابلة أحيانا لتقدم فى النهاية اللحظة المتكاملة فى وعى القارئ كما هى فى وعى كاتبها . هذا هو الشكل الفنى .

لكن هذا التشابه الزمانى المكانى ليس فى صالح الإنسان ، بل انه ضد حياته ولحساب موته وعجزه وضآلته . الحاضر هو الموت أو العجز ، لهذا فالماضى

ليس الا سلسلة القهر الذى افضى الى تلك النهاية .  
هذا هو الموضوع الفنى .

بقيت ظاهرة الأسلوب ، فالجمل التى تنتشر فى قصص  
المجموعة جمل قصيرة كأنها طلقات نارية تنفجر فى  
القلب وتنتهى مهمتها لتتلوها أخرى . كل جملة تؤدي  
مهمتها وتنصرف ، لا تتلصق ولا تتطفل على غيرها . ليس  
من الضروري أن ترتبط بالجملة التى قبلها أو التى  
بعدها بحرف عطف أو اسم وصل ، فلا وقت لبدء هذا  
التعاطف بين الجمل . انها - كما وصفت بعض الأساليب  
- كحجارة الاهرام ليس بينها ملاط ، لكنها أشد  
تماسكا بفضل تفريغ الهواء ، هكذا تماسك الجمل  
بعضها بجوار البعض لتشكيل اللحظة الفنية كما تشكل  
السيوف بأجزائها الدقيقة اللوحة الفنية . ورغم قسوة  
اللحظة فانها لا تتكون الا من مجموع متناقضاتها فتسبغ  
عليها لونا من السخرية . وكأن مجيد يقول : هذا هو  
واقع الحياة لا تحاولوا أن تهربوا منه أنا أجابهكم به .  
الموت يتداعى معه ذكرى الزواج ، فى سراق العزاء  
يجلس المعزون يقصون نوادرهم ، بينما يكبس الضحك  
على الصفار . لصووص المقابر يسرقون أكفان الموتى  
وأسنانهم الذهبية ، الفخر لأن الجنازة كانت مهيبه  
كبيرة ، رغم أن النعى لم ينشر بعد ، الحياة تمضى كما  
هى لا تحس أن أحدا قد سقط أو فقد ...



فى القصة الاولى « خمس جرائد لم تقرأ » نجد أن  
بطلنا الذى لا اسم له - فجثته تروى القصة على لسانها  
.. قد نزع من القرية الى المدينة . لماذا ؟ القصة  
لا تقول لنا . لابد أن القرية ضاقت على مطامحه فأقبل

الى المدينة ربما ليتعلم ، وربما ليكسب قوته . ليست هناك الا اشارة الى نساء المدينة على لسان رفاق قريته . فامرأة المدينة سهلة المنال من ناحية ، والصعيدى له جاذبية شديدة بالنسبة لها من ناحية أخرى . لكن حتى عندما تحقق حلمه في امرأة المدينة وأصبحت قريبة المنال كانت تجربته معها أقرب الى الكابوس مما هي الى الحلم . وكما كانت المدينة تبدو له حلما ممتعا وهو بعيد عنها في القرية ، هكذا بدت له المرأة باهرة في شرفتها ، وأكثر فتنة عند ركوبها السيارة . وكما صدم في المدينة التي لفظته من بيت قريبه الصعيدى الى الفندق ، ومن الفندق الى شقته التي وجدوا بها جثته ، كذلك صدم في هذه المرأة التي مالت عليه لتقبله في شقته ، فرأى وجهها مطالبا بمسحوق برونزى يركض خلفه بسرعة كبيرة جدا ، فركض عنه ببطء شديد جدا . وحدث له ما يحدث في الكابوس تماما : أراد ان يصرخ فوجد ان حبال صوته منزوعة ممزقة . وعندما عثروا على جثته في شقته وجدوا خمس جرائد لم تقرأ ، أى انه مات منذ خمسة أيام .

وقصة « الجاحظون » لايزال الراوية فيها من غير الاحياء ، انها تنويعا أخرى - وان كانت اشد قسوة - لموضوع القصة الاولى . واذا كانت الرحلة الفاشلة في القصة الاولى من القرية الى المدينة ، فان الرحلة هنا من العاصمة حتى البحر عبر النيل . وبرج القاهرة الذى جاء ذكره في القصة الاولى دليلا على القهر حيث عقد الراوية فوقه مقارنة بين حجمه وحجم المدينة ، يعود هنا ذكره من زاوية أخرى ، لكن ليؤدى نفس الدلالة ، فهو في الوقت الذى كان يفوص فيه تحت سطح الماء كان برج القاهرة الشاهق امامه وفوقه سائح



يتأمله من خلال منظار مكبر . وبنفس التكنيك السابق :  
الحاضر ليس الا تراكمات الماضي ، فترتد الفريق الى  
الماضي البعيد : الى طفولته ، والى الماضي القريب حيث  
كان يطلب الاحالة الى المعاش رغم انه في الثلاثين دلالة  
على الرغبة في الانسحاب من الحياة . ويمضى الفريق  
في رحلته يتلون عليه مرة آيات القرآن ويصلون عليه  
مرة أخرى صلاة مسيحية . وجثته في قصتنا هذه  
لا تتعفن - كما تعفنت جثة الراوية في القصة السابقة -  
ذلك لأنها لا تظل بمعزل عن عالم الآخرين ، فان سمكة  
تبتلعها حيث تفرز أمعاؤها سوائل وأحماضا فتحللها  
تماما ، وهكذا يمتصه جسد السمكة ويصبح جزءا من  
خلاياها . وتصاد السمكة ويدخل جسدها في الآلات  
الفاسلة فالمطهرة فالقاطعة الى أن يعلب ، ويباع ويؤكل  
ويستطعم الآخرون مذاق السمكة التي تغذت به . وتقول  
الزوجة لزوجها هذه الجملة الساخرة : ان صناعة  
السردين تقدمت جدا . هذا مصير الانسان في العصر  
الحاضر ، لابد أن يموت ويقطع ويعلب حتى يستطعمه  
الآخرون !

وقصة « الفشاء » ليست الا صورة أخرى لتداخل  
مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية الخارجية والداخلية  
للحظة والتي تفضي الى لون من ألوان الموت . فالراوى  
هنا - وأن لم يتحول الى جثة كما في القصتين السابقتين  
- الا ان احساسه بذروة النشوة والحياة قد مات .  
مات لأن لحظة النشوة غير معزولة في عالم اليوم عما  
يجرى حولها من أحداث مروعة تحيطها وتفسدها .  
فالقصة تبدأ ببرقية تهنئة بالزفاف للعريس - وهو  
الراوية - من صديق له بالجهة . ويظل شبح هذا  
الصديق يجثم على العروس حتى اللحظة التي هو احوج

ما يكون فيها الى الانعزال ، لحظة انفراده بعروسه .  
لكنه ليس هذا الصديق المجند فقط هو الذى يرافق  
بطاننا فى مخدع زفافه ، بل ان أتفه الاشياء تتدخل  
بدورها : صوت المياه فى المواسير ، سحرك ، مواء قطرة ،  
هدير آلات .. صوت طائرة يقترب ، حتى انه تمنى  
لو كان المنزل قد صنع من مادة عازلة للصوت . ثم  
هناك الراديو الترانزستور فى اللحظة التى بدأت فيها  
الحياة من حوله وحول عروسه وتلاشى وتغيب فى ضباب  
وردى ، وتضيق لتصبح ذلك الحيز الضيق الذى يكرر كلمة  
الضيق مرتين ، مرة بصيغة الفعل ، ومرة بصيغة الاسم  
فى هذه اللحظة تنبه الى صوت رجل يتحدث معه فى  
الحجرة بجوار السرير ينبعث من الراديو - وربما من  
داخله أيضا بسبب برقية صديقه - معلنا عن ضحايا  
غارة بالعشرات ، فارتبكت شفتاه فوق شفتيها وهى  
ترمقه بنظرة متسائلة .

لم يعد هناك اذن بالنسبة لانسان ما بعد منتصف  
القرن العشرين داخل وخارج أو خاص وعام ، لقد  
سقط الحاجز بينهما وأصبح سقوط القتلى بالعشرات  
فى غارة ما بين قتيل وجريح من أخص شئون الانسان  
المعاصر ، شأنه فى ذلك شأن خلوته بعروسه تماما ،  
بحيث لم يعد من الممكن ان يتجاهل الواحد يستمتع  
بالآخر .

ويتضافر الاسلوب مع المضمون فى التعبير عن هذا  
التداخل فتسقط الحواجز بين الجملة والجملة ، هذه  
تعرض تلك . فتنتهى القصة مثلا بهذه الجملة : رفعت  
كفى ، مددت يدي لأسكت هذا الآخر ، سقط على  
الارض بعشرات القتلى ، ارتبكت شفتاى فوق شفتيها ،

رمقتنى بنظرة متسائلة ، ما بين قتيل وجريح .

وقصة « مطارحة غرامية » تضيف فيها دائرة الزمان والمكان . فالزمان يتحرك ما بين الصباح والمساء . والمكان ما بين الحمام والبيت والشارع . ومع ذلك فان المعانى التى سبق وجودها فى القصص السابقة موجودة كلها معا هنا . فالعيون التى تلاحق البطل فى قصة « الجاحظون » لا تزال هنا تلاحق بطلنا ، والموت الموجود فى قصتى « خمس جراند لم تقرا » و « الجاحظون » ، والعجز الجنسي فى قصة « الفشاء » ، اجتماعا معا هنا . فالراوي يذكّر أن عربة سوداء كبيرة لنقل الموتى كانت تتبعه وهو لم يمت بعد . وفى المساء - ورغم محاولات زوجته - لا يستطيع أن يطارحها الفرام . ولئن كان سبب العجز الجنسي فى قصة « الفشاء » هو تداخل الخارج مع الداخل فى صورة ما يقع فى العالم من أحداث مفزعة ينقلها الراديو الصغير ، فان سبب العجز الجنسي فى مطارحة غرامية هو تداخل الخارج مع الداخل ممثلا فى هذه العيون التى تراقب البطل وتلاحقه فتشله وتسد عليه حقه فى العزلة لممارسة ما يعتقد أنه أخص شئونه والتى توضح القصة انه يبدو أنها لم تعد كذلك . على ان انسحاق الفرد لا يقدم دراميا فى هذه القصة بالتلويح بوفاته أو عجزه فقط ، بل وبطوله الذى يعتقد البطل انه ينقص وان جسمه ينبعج نتيجة طرقات فرق رأسه من رجال فى ملابس حداد وجوهم شاحبة كوجوه الموتى . وكذلك بضياع الصابونة التى اشتراها ليغتسل بها ، ثم اكتشف ضياعها عند وصوله المنزل .

أما العجز فى قصة « مليون نحلة فى الرأس » فهو لا يتمثل فى فقدان الحياة ، وفقدان الرغبة الجنسية ،

بل في فقدان الحقيقة وعدم القدرة على التعرف عليها ،  
سواء من خلال حواس الفرد نفسه وإدراكه ، أو من  
خلال إدراك الآخرين . فتوايق المجمع تبدو من خلال  
صالته الداخلية دوائر تضيق كلما ارتفعت ، فإذا صعد  
الراوي إلى فوق ونظر إلى أسفل حدث العكس .  
وقضبان السكة الحديد التي تعلم الراوية أنها لا بد أن  
تكون متوازنة يراها تتلاقى على البعد . وروث البهيمة  
الذي يراه على أرض الميدان لا يراه شرطى المرور ويعتمد  
في ذلك على أكثر من برهان ، أما المارة فانهم يرونها مرة  
ولا يرونها مرة أخرى . فيتلمس العون متجهـا إلى  
الشمس يصلى لها كما فعل أجداده الفراعنة ، لكن ذلك  
كان منذ آلاف السنين . لم يبق إلا المصباح - كمصباح  
ديوجنيس اليوناني الذي كان يبحث به عن الحقيقة و  
وضح النهار مكتفيا من الدنيا ببرميل يأويه - غير أن  
مصباحه لم يكن به زيت ولم يكن معه ثقاب ولا حجاز  
يشعله بهما حتى اتهمه الناس بالجنون ، لكنه مع ذلك  
ظل يحرك مصباحه يمينا ويسارا وهو لا يرى شيئا .

وقصة « كل الانهار » نموذج لقصص المجموعة  
فالعنوان مأخوذ من قول سليمان الحكيم « كل الانهار  
تجري إلى البحر ، والبحر ليس بملآن » وهو رمز  
للمرغبة العطشى إلى المعرفة والتي لا ترتوى أبدا . ويلج  
مجيد طوبيا إلى تنويعات درامية حول هذا المعنى  
الابن يسأل عن عدد السموات ، والبنت عن عدد  
الأرضين ، والإنسان يصعد إلى الفضاء ليحجبه والاغريق يزار  
العملاقان يضعان الجبل فوق الجبل فوق جبال الأولمب  
ليصلا إلى السماء ، وابن البحار لم يسمح له أبوه أن  
يوغل في البحر الكبير ، لكنه غافله ذات يوم وكار  
أبوه على اليابسة وفك المركب وأقلع بها وحول الدف

الى البحر الكبير ، وناداه أبوه ليعود فالركب صغير ،  
والبحر كبير ، لكنه لم يستمع لندائه ، ومن يومها وأبوه  
ينتظره ليحييه على سؤال عجيب يحيره ..

أما قصة « كل الرجال كل النساء » آخر قصص  
المجموعة ، فهي فى رأى أكمل قصص المجموعة وانضجها  
تعبيرا عن النوع الفنى الذى يريد مجيد طوبيا أن يقدمه  
لنا من خلال مجموعته . فنحن نرتد مرة أخرى الى  
ذلك العالم المتشابك العجيب الذى ينسج اللحظة  
الحاضرة المشحونة بالحزن والمأساة . هذا التداخل  
الزمانى والمكانى المفضى الى لحظة قاتمة مريرة . اللحظة  
لحظة جنازة الأم ، أم الراوية . ويستحضر الراوية  
مجموعة الخيوط الزمانية والمكانية التى افقت الى هذه  
اللحظة ، ففى صبر وبغير عجلة ، وحواسه كعدسات  
الكاميرا ، لقطة من هنا ولقطة من هناك ، لاستحضار  
اللحظة بكل جوانبها بحيث تكون فى وعى القارئ كما  
هى فى وعى كاتبها . الحاضر والماضى يتكونان من جزئيات  
صغيرة موحية ، كأنها تمتمة فنان دقيق ، منها يتكون  
العمل الفنى فى النهاية . وكأنما قصص المجموعة كانت  
محاولات من أجل الوصول الى هذا العمل الفنى  
المتكامل ، وكأنما هذه القصة بدورها لون من ألوان  
النقد غير المباشر للقصص الأخرى بالمجموعة .

أما قصة « حكايات الزوايا » فقد حاول مجيد طوبيا  
أن يقدم فيها شكلاً جديداً بالنسبة لقصصه الأخرى  
بالمجموعة وأن كان شكلاً أدبياً معروفاً هو الشكل الرباعى .  
فهناك أربع شخصيات تلتقى على محطة أوتوبيس . كل  
منها محور زاوية من الزوايا الأربع . الحكاية الأولى ،  
واسمها الزاوية الواحد بطلها لا يسمع إلا نفسه ، فهو

يضع سماعة في أذنه ينتزعها متى شاء فلا يسمع الا نفسه ، ولا يرى العالم الا من وجهة نظره . ومع ذلك فاننا من خلال هذه الزاوية الواحدة نتعرف على شخصيات الحكايات المقبلة ، ذات البقعة الحمراء على الشفاه ، واخوان الصفا ، والشاب الطويل وصاحبه ذات المعطف الرخيص . لهذا فاننا نتساءل في نهاية قراءتنا للحكاية الاولى اذا كنا من خلالها تنبها الى كل هذه الشخصيات الاخرى ، فهل حقا لا يزال بطلهم صاحب زاوية واحدة .

اما الحكاية الثانية . فليست صاحبها ذات البقعة الحمراء على الشفاه التي جعلها المؤلف عنوانا لها بقدر ما هي حكاية الشاب الذي اغرته ، ثم ما لبثت ان أهملته عندما وجدت صيدا اسمن . وعن طريق هذا الحادث المؤلم العابر وصل - ربما لأول مرة - الى صياغة لحياته : اعمل كالحمار واجازى باجر حمار . واذن فليس له الحق في التطلع الى لحظة من لحظات المتعة التي هي من حق غيره ممن لا ينتمون الى دنياه ، دنيا الحمير .

اما اخوان الصفا فهو من أسماء الاضداد كما اكتشف صاحب الحكاية الاولى او صاحب الزاوية الواحدة حين قال : اخوان الصفا ويتشاجرون ؟ .. اللعنة .. وصفائهم لم يتم الا حين اقبل الطعام .

اما الحكاية الرابعة فهي حكاية الانثى الغضبي ، لأن رجلها مشغول عنها بمطامحه في العمل والمجتمع . وأشار الكاتب بلباقة الى أن هذه الانثى قد تكون الحبيبة وقد تكون الأم لا فرق ، كل منهما تريد الرجل لنفسها وتحاول أن تشيه عمها هو مشغول به عنها .



بصيححتها المعروفة : وهل أنت المسئول عن صلاح  
المعوج في الكون . وكأنما الكاتب يريد أن يقول انه  
كما ان وراء كل عبقري امرأة ، كذلك فان وراء كل  
مغمور امرأة .

أخيرا هناك قصة « ثقب في الأوراق الخضراء » وهي  
كذلك تجربة مختلفة بالنسبة لقصص المجموعة من ناحية  
الأسلوب حيث يشف ويقترب من لغة الشعر ، وهي  
تحكى مأساة الذين شردوا من فلسطين والذين شردوهم  
منها مستخدما في ذلك طريقة الكورس والصوت  
المنفرد . وهي دعوة الى الاعمال بدل الاقوال . واقترباها  
من الشعر - والقصيدة الفنية منه بالذات - يجعلها  
أكثر تجريدا ويبعدها عن روح العميل الدرامي وعن  
القصة القصيرة بالذات بجزئياتها الدقيقة الحية المتنوعة  
التي قدمها لنا محمد طوبيا في القصص الأخرى لمجموعته .

## قضية الشاويش صقر للدكتور نعيم عطية

تتكون هذه المجموعة من إحدى عشرة قصة ، وهي مجموعة مختارة مما كتبه الدكتور نعيم عطية خلال ثلاثة عشر عاما ( ١٩٥٨ - ١٩٧٠ ) ، لهذا كان من الطبيعي أن يختلف الشكل القصصي بحيث يتراوح ما بين الشكل التقليدي كما في قصة « قضية الشاويش صقر » والشكل التجريدي كما في قصة « الصعود والهبوط » . وشكرا للمؤلف إذ حرص على وضع تاريخ كتابة كل قصة ثم تاريخ نشرها ، وهما مختلفان في معظم الأحيان. بحيث نكتشف أن « قضية الشاويش صقر » نفسها قد نشرت بعد عشر سنوات من تاريخ كتابتها ، بل أن قصة « البيت الرمادي » نشرت بعد ثلاث عشرة سنة من كتابتها ( كتبت عام ١٩٥٨ ونشرت عام ١٩٧١ ) . وهذا له أكثر من تفسير ، منه أن المؤلف كان لا يريد أن ينشر بعض قصصه إلا بعد أن يستوثق من رضائه عنها بعد مرور فترة زمنية طويلة عملا بقول الشاعر الروماني هوراس في كتابه « فن الشعر » الذي ينصح فيه الشعراء أن يدعو قصائدهم عشر سنوات على الأقل ثم يعودون إليها ، فإذا وجدوا أنهم مازالوا راضين عنها نشروها ، والا مزقوها . ولعل الدكتور نعيم عطية يرجع إلى قصص أخرى بعد غيبة سنوات

منها ، ولم يرض عنها ، فلم ينشرها ، بينما نشر ما وجد انه لا يزال مقتنعا بها . ولعل سببا آخر يتصل بالنشر ، فلم يكن الدكتور نعيم عطية منذ عشر سنوات قد عرفت عنه كتابة القصة القصيرة ، وعندما أخذ ينشر قصصه القصيرة أخيرا لم يجد ما يمنعه من أن ينشر ما كان قد سبق أن كتبه في هذا الميدان .

ملاحظة أخرى تقدمها لنا هذه التواريخ التي أثبتتها المؤلف ، ذلك أن كتابة بعض قصصه يستغرق وقتا طويلا قد يمتد ست سنوات كما في أطول قصص المجموعة « زيارة لفتاة مريضة » التي أثبت المؤلف أن تاريخ كتابتها يمتد من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٧٠ ، وبعضها استغرق أربع سنوات مثل قصة « استغاثة من رجل يلهث » . وليس ذلك معناه انه طوال هذه السنوات كان منشغلا أو منقطعا لكتابة هذه القصة أو تلك ، بل لعل معناه انه كان يكتب القصة فلا يرضى عنها ثم يعود اليها بعد مدة فيعدل ويبدل فيها ، ثم يعود اليها بعد فترة حتى يرضى عنها أخيرا .

ملاحظة ثالثة هو ان أماكن النشر تدلنا على ان اللغة العربية من أقوى الروابط بين دول العالم العربي ، فقد نشرت إحدى قصص المجموعة مجلة بالخرطوم ، ونشرت ثلاث أخرى ببيروت ، وخمس بالقاهرة ، بينما لم يسبق نشر قصتين ، ونلاحظ ان إحدى القصتين اللتين لم تنشرا مكتوبة كلها بالعامية ، لأنها مونولوجات جنائزية لعدة أشخاص قد اختلطت أصواتهم معا ، ولعل هذه اللغة العامية هي التي حالت دون نشرها ، وهذا يدل على ما للغة الفصحى من أثر في ذيوع قلم الأديب في مختلف الدول العربية وكيف ان اللهجات المحلية تتعارض

وذلك . أما العصفه الاولى « زيارة لفتاة مريضة » فلمل طولها قد حال دون نشرها .

اننى اريد أن اوضح كيف أن اهتمام المؤلف باثبات هذه التواريخ يجعل القارىء او الناقد يستطيع أن يستخلص اثر من حقيقه . ونود ألا يكون اثبات هذه التواريخ ميزة تنفرد بها هذه المجموعة ، بل يكون واجبا علميا يوخد به فى نى ما ينشر من أدب . ولكن من المؤسف أن أدبائنا لا يهتمون بمثل هذه الأمور ويعتبرونها مجرد شكليات لا تقدم ولا تؤخر . واذا اقتنع المؤلف بأهميتها فإن الناشر يتهرب من اثبات هذه التواريخ زعما منه أن القارىء ينصرف عن شراء الكتاب حين يجد أن ما سيقراه كتب فى تاريخ قديم ، حتى أن بعضهم اذا طبع الكتاب طبعة ثانية اخفى ذلك عن القارىء كأنما ليخدعه فيشتري نسخة ثانية سبق له شراءها . بينما يعتبر الناشرون فى الدول التى تقدم فيها فن النشر أنه كلما أثبتوا زيادة عدد طبعات كتاب ما كان ذلك اعلانا عن أهميته وبالتالي عاملا هاما فى سبيل زيادة رواجه وزيادة ثقة القارىء فيما يقرأ .

هذه ملاحظة أولى رايت التنويه بها لأهميتها . بقيت كلمة عن المؤلف الدكتور نعيم عطية ، فتخصصه الاول هو القانون دراسة وعملا ، والدكتوراه التى حصل عليها فى فلسفة القانون . وواضح أن بعض قصصه مثل « فضية الشاويش صقر » مستمدة من خبرته العملية واتصاله بدنيا بالقضايا والقانون ، وهذا واضح فيما تناوله فى تلك القصة من الجوانب القانونية للقضية . ثم ان له الى جانب ذلك دراسات فى الفنون التشكيلية العالمية والمحلية ، ودراسات وترجمات فى الادب اليونانى

الحديث ، وبعض الدراسات الادبية ، لعل أهمها  
دراسته المطولة عن يحيى حقي بعنوان « عامل الإرادة  
في أدب يحيى حقي » ، وان لم ينشر حتى الآن فصلا  
منها . أما في مجال الابداع الادبي . فانه يجرب  
امكانياته في كل من الشعر المنشور والمسرح والرواية ،  
والقصة القصيرة . و « قضية الشاويش صقر » هي  
أولى مجموعاته القصصية . ومعنى هذا ان الدكتور  
نعيم عطية يشعر ان اقتصاره على شكل ادبي واحد  
يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود .

ومما تجدر الإشارة اليه ، ان الدكتور نعيم عطية في  
الوقت الذي يجد ناشرا لما يترجمه من مؤلفات أجنبية ،  
أو لدراساته في القانون والفنون التشكيلية ، يضطر الى  
أن ينشر على حسابه كل ما يتعلق بإبداعه الأدبي من  
مسرح ورواية ، حتى هذه المجموعة القصصية ، ولعل  
لذلك سببين ، أحدهما خاص ، والآخر عام . أما  
السبب الخاص فربما لأن معظم كتابات نعيم عطية  
الابداعية أقرب الى الاعمال الطليعية ، وهي أعمال  
لايجرؤ الناشر التجاري على أن ينشرها لأنه يعلم ان  
قراءها محدودون ، وهذا هو الثمن الذي تدفعه الاعمال  
الطليعية جزاء ريادتها . أما السبب العام فهو ان وسائل  
النشر لدينا لا تزال أعجز من أن تستوعب كثيرا مما  
يكتبه أدباؤنا . وأنا أعرف ان المشكلة معقدة ، ومن أهم  
أسبابها عدم وجود القاعدة العريضة من القراء التي  
تستهلك ما يشجع على النشر بسبب انتشار الأمية في  
عالمنا العربي ، أمية الجهلاء ، وأمية المتعلمين على  
السواء . لكنني أعتقد انه بشيء من التنظيم يمكن نشر  
نسبة من الكتابات الطليعية لا تراعى فيها نسبة الكسب  
المادي وان كانت تعود بالكسب الادبي ، فهذه الكتابات

دلالة على حيوية حركتنا الادبية وانها في تطور وتفاعل مستمرين ، وان هذا معناه ان هناك جديدا يشق طريقه ليصبح ذات يوما ادبا تقليديا ، سيأتى بعده جيل آخر ليتمرده عليه ، وهكذا طبقا لقانون الحياة . المهم اننا نستخلص من هذا ان نعيم عطية لا يجارى السوق الادبية التجارية. انه لا يبحث عن الرائج ويجرى وراءه ، فهذا باب سهل نجاحه مضمون لكنه موقوت . أما مؤلفنا فقد اختار الباب الضيق ، باب التجريب. ولقد بدأ تقليديا كما في قصته « قضية الشاويش صقر » التى كانت من أولى ما كتب من قصص قصيرة ، لكنه أثر الابتعاد عن التقليد ، أو قل ان روح الفنان اشعرته ان الشكل التقليدى يضيق عن استيعاب لحظتنا الحضارية ، فرفض أن يضيف كما الى الكم السابق عليه ، وعاهد نفسه على أن يقدم انتاجا أصيلا، أن يفامر ، ولو كلفه ذلك أن ينشر كتبه على حسابه ، وأن يكون قراؤه محدودى العدد .

وعندما ننتهى من قراءة قصص المجموعة ، فاننا نتساءل : ما هى القضايا التى تؤرق نعيم عطية والتى كانت وراء كتابته هذه المجموعة ؟ اننا نجد انها فى اول الامر قضايا اجتماعية مثل قضية الحرية فى قصة « قضية الشاويش صقر » وقضية الفقر كما فى قصص « الابتسامة » و « احمل كمانك وامش » و « زيارة لفتاة مريضة » ومشاكل المرض مع الاطباء كما فى قصة « الرجل الذى يشكو كثيرا » ، وقد استخدم فى هذه القصص جميعها الاسلوب السردى التقليدى . غير اننا شيئا فشيئا ما نلبث أن نكتشف أن نعيم عطية يولى قضايا الشكل الادبى عناية لا تقل عن اهتمامه بالموضوع، وهذا واضح فى القصص الاربعة الاخيرة « استغاثة من



رجل يلهث « و « فراق انسان عزيز » و « البيت الرمادى » وأخيرا « الصعود والهبوط » . ولعل هذا هو سر تجاورها معا فى نهاية المجموعة بالرغم من ان احداها وهى « البيت الرمادى » قد كتبت فى وقت مبكر بالنسبة للقصص الثلاث الاخرى .

لهذا فالقصص الاولى يغلب عليها طابع السرد ، طابع الحدوثة ، ونجد كلمات مثل : تذكر ، قفز الى مخيلته . ولهذا فانه من الممكن ان نحكى القصة بعد قراءتها . اما فى القصص الاربعة الاخيرة فلا يمكن فصل الموضوع عن الشكل ، بحيث يجب ان يقرأ الانسان القصة بنفسه لكي يحصل منها على ما يريد كاتبتها ، فليس هناك حوادث منفصلة عن طريقة عرضها ، ولهذا فليس من الغريب ان تكون القصص السبع الاولى مكتوبة بضمير الغائب ما عدا قصة واحدة هى قصة « الرجل الذى يشكو كثيرا » ، بينما على العكس من ذلك فان القصص الاربعة الاخيرة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ما عدا القصة الاخيرة وهى قصة « الصعود والهبوط » . فضمير الغائب اكثر ملاءمة واسلوب السرد ، اما ضمير المتكلم فهو من ناحية يعبر عن انسان اكثر أزمة يرجو أن يتخفف من أزمته بالافضاء الى الآخرين ، كما أنه من ناحية اخرى اكثر التصاقا بالحدث بحيث تصبح لفته جزءا من قضيته .

فى القصص التقليدية نجد نعيم عطية يختار شخصياته من بسطاء الناس : شاويش مرور ، عاطلون ، فتاة عاملة فى مصنع خياطة مريضة بالقلب ، أم فقيرة زوجها مشلول لا تجد ما تهديه لابنها المسجون غير ابتسامتها ، زوجان فقدوا ابنتهما فى الحرب وكل منهما يظن ان الآخر لا يعرف ويخفى عنه الخبر ، موسيقى جوال يريد أن

يجمع ثمن الدواء لزوجته المريضة فيقبض عليه مع النشالين لينشلوا منه ما جمعه . ولعل قصة « الرجل الذى يشكو كثيرا » - وهى القصة الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم - هى وحدها التى نجد فيها شخصية من طبقة تستطيع أن تذهب الى عيادات الاطباء الخصوصيين لتدفع أجر الكشف ، ومع ذلك فهى شخصية مطحونة بسبب زحمة الاطباء بزبائنهم واصدقائهم المرضى .

اما المجموعة الثانية من القصص فان المؤلف لم يعد يهتم كثيرا بالطبقة الاجتماعية التى تنتمى اليها شخصياته ، بل انه اكثر اهتماما بالموقف . « فاستغاثة من رجل يلهث » يرويها شخص مأزوم يبدو انه مجنون ، و « فراق انسان عزيز » كورس جنازى اسيدة توفيت فجأة نتيجة خطأ طبي ، ليس فيها بطل ، بل هناك موقف ، موقف أحبائها واصدقائها من موتها المفاجئ الذى يعنى موتا فجائيا بالتالى لجزء عزيز من حياتهم . وكل منهم يندبها من الجانب الذى خسره بموتها فى حياته - عاطفة أو مصلحة - وفى « البيت الرمادى » نجد ان الموقف هو اصطدام الحاضر بالماضى ، فبطلها يعود سواء بجسمه أو بذكرياته الى ثلاثين عاما مضت فيختلط عليه الزمانان ، لا يريد أن يعترف بأن الماضى قد انتهى وان طفولته قد مضت . اما « الصعود والهبوط » فهى صراع الرجل والمرأة ، الرجل الذى تغريه المرأة بانقاذها ، فيستجيب لدعوة الاغراء من أجل أن يصبح بطلا ومنقذا ، لكنه ما يلبث أن يصبح ضحيتها لتفرقه هى بدورها . وهكذا تنمحي حدود الشخصيات فلا نعرف لها عملا ولا اسما ولا عمرا بل لها مواقف هى التى نتعرف منها عليها !

وفي القصص الأولى نجد الأحداث تتابع ، ومن حين لآخر ترتد الى الماضي لتعود الى الحاضر ، فالحاضر والماضي هما المستويان الوحيدان اللذان نتعرف من خلالهما على الشخصية وعلى تصرفاتها . وفي قصة « الابتسامة » نجد ان هناك شخصيتين يتتابع وعى كل منهما بالتبادل : شخصية مختار القومسيونجي أولا ثم شخصية أم زينهم ثانيا ، لكننا لا نزال نعيش في عالم الحاضر الواقعي أساسا لنرتد منه الى الماضي بين الحين والحين .

فاذا قرأنا قصة « زيارة لفتاة مريضة » نجد ان الامر لا يقتصر على التنقل بين الماضي والحاضر ولا على تبادل وعى أكثر من شخصية هي : عباس العاطل ، وأحسان المريضة بقلبها ، وأما . بل نحن ننتقل من عالم الواقع الى عالم الحلم والهديان ، ويدخلنا المؤلف هذا العالم الجديد الذي تعيشه المريضة بقوله : منذ وقت مبكر أقفلت الفتاة حساباتها مع الواقع لتكرس نفسها تماما للحلم . وهو حلم بدا ناعما رقيقا جميلا في أول أمره ، غير انه ما يلبث أن يستحيل الى كابوس يطبق على انفاسها دلالة على تطور المرض وسوء حالتها النفسية ، كما ان المؤلف يدخلنا عالم الحلم والكابوس الذي تعيشه الأم المنزعجة على ابنتها ، وأخيرا يختلط الواقع بالحلم في الحوار الذي يدور بين عباس وأحسان بحيث لا يعود حوارا واقعا :

— تشعرين بتعب ؟ .

— غاية التعب ، حان السفر .

— الا تبقين ؟ .

— يبدو انه حان .

— سأجد عملاً .

... ..

— الشتاء يطرق الابواب ، وعند مقدمه تموت الطيور الصغيرة .

— سأفك في شال من ذهب .

— لو انهمر المطر ؟

— ستتكتئين على ذراعى .. ونمضى .. فى ثوبك الابيض .. تأكدى .. لن ييلك المطر ..

— البرد قارس ينهش البدن .

— ستشعرين بالدفع الى جوارى .

ثم يضيف المؤلف فى نهاية الحوار : كانت عينها تقولان « ليت الأمر حقيقة » .

ونحن لا نتحرك فقط فى حرية بين عالمى الواقع والحلم ، بل وبين ضميرى الغائب والمتكلم ونحن ندخل بدورنا عالم الحلم للشخصية الثالثة شخصية عباس العاطل ، وهكذا يتداخل وعى الشخصيات كما يتداخل عالم الواقع وعالم الحلم كما تتداخل الضمائر لتصل الى قمة المسألة .

فاذا كانت قصة « استغاثة رجل يلهث » فنحن نجد اننا قد ابتعدنا عن عالم الواقع ، انه يتوارى ليفسح المجال لعالم الهذيان والجنون ، بحيث لم يعد الواقع هو الاصل كما كان فى القصص التقليدية الشكل السابقة ، بل أصبح عالم اللاواقع هو الاصل ، ومن حين لآخر نطل على العالم الواقعى اطلالة سريعة لنفیب من جديد فى عالم الجنون . وهكذا توارى ضمير الغائب وحل محله ضمير المتكلم بعد أن كانا يتصارعان فى القصة السابقة .

وفى « البيت الرمادى » يصبح عالم الذكرى هو الواقع ، فالعودة الى الماضى لا تتم بافعال مثل : تذكر ، او قفز الى ذهنه ، كما فى قضية الشاويش صقر ، بل يتم بتجسيد الذكريات نفسها عن طريق عودة البطل الى مدينة طفولته التى غادرها منذ ثلاثين سنة ، حتى اذا كانت قصة « الصعود والهبوط » آخر قصص المجموعة أصبحنا على مستوى التجريد حيث قدم لنا المؤلف بناء فانتازيا يتجاوز الواقع والحلم معا وحيث يدور ذلك الحوار الازلى بين كل رجل وامرأة .

ملاحظة اخيرة فيما يتعلق بنهايات القصص . فنهايات القصص الاولى تتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم ، اما فى القصص الاخرى فلم يعد ثمة تفاؤل . « فقضية الشاويش صقر » تنتهى بطرده من عمله ، لكنه كان قد كسب قضيته وأثبت انه شخصية ذات ارادة صامدة ، اذا استعرنا قاموس الدكتور نعيم عطية فى دراسته عن عامل الارادة فى أدب يحيى حقى ... أم زينهم فى قصة الابتسامة تبكى لانها فشلت أن تشتري هدية لابنها السجين ، الزوجان ينجحان فى أن يخفى كل منهما عن الآخر نبأ مصرع ابنهما ، عازف الكمان ينجح فى أن يجمع لزوجته ثمن الدواء لكن ما يلبث أن يقبض عليه ثم ينشل منه ما جمعه « ولم تر زوجته الدواء ولا ذقت جرعة منه » ، « الرجل الذى يشكو كثيرا » يكتشف فى النهاية ان سامعه الطبيب أصم ، « عباس العاقل » لا ينجح فى العثور على عمل ولا فى استعادة علاقته بحبيبته المريضة .

اما القصص الاخرى فثمة نفمة حزينة متشائمة تتردد من أول القصص الى آخرها : الرجل الذى

يستفيث لاهشاشا يعلن في أول قصته أن المكان  
مقيت وقد تمكنت منه كراهية كل شيء ... وفي نهاية  
القصصة أصبح متأكدا من موته كمن يرى عوارض  
الطاعون على يديه « أصبحت أعرف أن أيامي معدودة :  
وان معرفة الشخص بقرب أجله تجعله يحس كأنه قد  
مات حقا » وتنتهى قصة « فراق انسان عزيز » بأن  
كل شيء قد يكون من غير معنى . وفي نهاية « البيت  
الرمادى » يحس البطل أن قلبه قد هوت عليه قبلة  
دكته حين يدرك أن العمر يذهب وكل شيء ينهدم : أما  
في « الصعود والهبوط » فإن المرأة التى أنقذها الرجل  
هى التى أغرقته فهوى الى اللجة واختفى تحتها وهى  
تصيح فيه : أنجاس مناكيد ... كلكم ... عليكم  
تفرقون جميعا ، فتظهر منكم هذه الدنيا القدرة مثلكم .

هذه النهايات المتشائمة دلالة على ما انتهت اليه  
رؤيا المؤلف خلال رحلته الفنية ، وهى رؤيا تنطوى على  
الرفض ، فالتشاؤم دلالة الرفض . ولم تكن النهايات  
المتشائمة الا دلالة من دلالات كثيرة ، فقد شارك فى  
الدلالة على هذا الرفض ما اتسمت به القصص الاخيرة  
للمجموعة من رمزية وفانتازية وتجريدية ، « بينما فى  
الواقعية قد تنتقد الواقع لكنك لا ترفضه على نحو  
ما نجد فى « قضية الشاويش صقر » وما تطورت اليه  
شخصيات المجموعة من الصمود « قضية الشاويش  
صقر » الى التحطم « احمل كمانك وامش ، زيارة لفتاة  
مريضة » الى الشكوى والولولة « الرجل الذى يشكو  
كثيرا ، استغاثة من رجل يلهث ، فراق انسان  
عزيز » الى الهروب للماضى « البيت الرمادى » الى أن  
تزل قدمها ويجرفها التيار « الصعود والهبوط » .



## ترنيمة حب لفتحي الايبيارى

هذه ثالث مجموعة قصصية لفتحي الايبيارى .  
الاولى « بلا نهاية » ظهرت عام ١٩٦٦ وكانت ذات طابع  
تقليدى ، والثانية « قصص قصيرة جدا » نشرت عام  
١٩٧٢ ، ثم مجموعته الثالثة « ترنيمة حب » عام  
١٩٧٣ . وعند مناقشة كاتب له اكثر من انتاج فان  
ما يهمنى بالضرورة هو ماذا اضاف الكاتب الى كتاباته  
السابقة ، وفي الوقت نفسه ماهى ملامحه التى استمرت .

اما اهم الملامح التى استمرت من حيث الشكل فهو  
طابع ما أطلقه عنوانا على مجموعته السابقة ، أى انها  
لاتزال قصصا قصيرة جدا ، تقرأها فلا تكلفك جهدا  
كبيرا ، فهى سهلة بسيطة الاسلوب واضحة المعنى .  
اما من ناحية الموضوع فلا تزال تدور حول الموضوع  
الاثير عند فتحي الايبيارى وهو الحب حتى لقد أطلق  
على مجموعته عنوان « ترنيمة حب » ، ولكن للحب  
مفهوما خاصا عند فتحي الايبيارى ، هو الحب غير  
الخاضع للتقاليد والشرعية . ففي مجموعته الثانية كان  
هو الحب الذى غالبا ما يأتى متأخرا ، عندما تكون المرأة  
— على وجه الخصوص — قد ارتبطت برجل ارتباطا  
شرعيا وأصبح لها منه اولاد واسرة ، ثم اذا بها تستيقظ  
فجأة لتتذوق الحب الخالى من القيود الاجتماعية ،

والذى قد يمثل لها حلم يقظة سعيدا بعيدا عن أرض الواقع الذى ازدحم بالتكرار والملل . ان الحب هنا هو الرغبة فى الانطلاق ، فى اكتشاف الجديد ، فى تغيير نفمة حياة أصبحت رتيبة مكررة معروفة ، ما يحدث فى الصباح والمساء يحدث مثله فى الصباح والمساء التالى ، لا توقع لاحداث مذهشة أو انفعالات تهز الوجدان ، لهذا فالحب فى المجموعة السابقة تخلص من الالتزام الاجتماعى فى سبيل تطلع نحو التزام عاطفى لا نعرف مصيره لأن القصة تقف عنده ولا تتجاوزه .

اما الحب فى مجموعتنا فهو - وان كان ينبع من الفكرة ذاتها - الا ان مظهره قد تغير أحيانا . فهو وان كان لايزال صراعا بين الشرعية والالتزام من ناحية ، والتحرر والانطلاق منها من ناحية أخرى ، الا ان هذين القطبين قد اتخذا اسمين جديدين يترددان فى معظم قصص المجموعة ، هما العقل والقلب .

فى « دعاء للحب » - وهو أول ماتطالعنا به المجموعة - تقول الراوية « علقى يعذبنى ويقول لى اننى مخطئة ، وقلبى يذيب علقى » ومشكلتها انها - مثل بطلات المجموعة السابقة - ارتبطت بآخر دون حب ، وكما تقول « ما أقساه من عذاب عندما تمر الايام والسنين وتكتشف المرأة ان قلبها ما زال بكرا رغم معاشرتها من عاشت معه سنوات » فالعقل هنا هو الالتزام الاجتماعى والقلب هو تحطيم هذا الالتزام والثورة عليه .

وفى « رسالة حب » نجد انها وان كانت على لسان راو هذه المرة ، الا ان بطلتها لاتزال امرأة لأنها محور هذه الرسالة . وهو يذكر انها تقاوم بعقلها لكن قلبها انتصر ذات لحظة ، ونقول ذات لحظة لأن عقلها عاد

فتغلب على قلبها . فالتناقض هنا لا يزال بين العقل والقلب مع انه ليست هناك أية اشارة الى أية عوائق اجتماعية ، فالمقل هنا مجرد مقاومة الحب حتى ولو كان ذلك يرجع لأسباب نفسية كأن تكون البطلة نرجسية - أى عاشقة لذاتها - كما هى وجهة نظر صاحب الرسالة ، فهو يقول لها : ماذا أصابك ؟ تحاولين خنق أغلى مولود فى قلبك .. بأوهام عقلك الذى سجنك فى كهف الثلج والخيانة ، بأوهام عقلك الذى عشت فيه كل حياتك النرجسية .

ولكن هل الخلاص حقا فى هذا اللون من الحب . ان الاشكال الذى لا ينتهى يتضح فى هذه العلاقة التى عبر عنها هذا الحوار بين العاشقين :

- ما اسرع طريقة للانتحار ؟

- لماذا ؟

- لأن واحدا فتح لى قلبه ويظل يطعن لى امراته التى احبها .

- ثم .

- لا ادرى ماذا افعل .. لا اريد ان أجرحه .

- عزيزتى ، عليك ان تحبيه حتى لا تجرحيه .

- أنا ؟ كيف ؟ اننى لا احب احدا الا انت . ليتنى انتحر وأستريح .

فيجيبها ساخرا . ولهذا يجب ان تحبيه .. هذا هو الانتحار .

ان هذه الفقرة قضت على هذا اللون من الحب بالفشل ، فالمسألة قد تكون ممكنة عندما تكون صراعا

بين الالتزام الاجتماعي والتحرر والانطلاق ، أو عندما تكون بين ما يسمى بالعقل والقلب ، لكن ماذا لو كانت صراعا بين حب وحب ؟ ان صاحب الرسالة يقول ان الانتحار - جسديا أو معنويا - هو طريق الخلاص الوحيد وهاتان المقطوعتان اللتان يفتح بهما الكتاب لانستطيع ان نطلق عليهما اسم قصة أبدا ، بل هما أقرب الى ما يعرف باسم الشعر المنشور وما أفضل تسميته بالنثر الفني حتى المؤلف نفسه أحس بهذا فدل على رايه فيهما بطريقة كتابته لهما ، فهما مكتوبتان بطريقة الشعر المنشور ، جمل قصيرة بضمير المتكلم ، كل جملة في سطر مستقل . حقا قد تكون وراء كل منهما قصة ، لكن كلا منهما ليست القصة نفسها ، انما لحظة انفعال تولد نتيجة لما سبق ذلك من أحداث وعلاقات . حتى الاسلوب كالتقديم والتأخير في الالفاظ - أسلوب الشعر . أما الشخصيات فلا أسماء لها ، بل يشار اليها بالضمائر فنعرف ان هناك « هو » أو « هي » .

فاذا قرأنا « عاشقة الثلوج » تجسدت الرؤى أمامنا قليلا ، فالشخصيات أصبح لها أسماء : فريدة وفكري ، ونلمح أمامنا قصة نثرية للانفعال الشعري الذي قرأناه في المقطوعة السابقة ، فلا يزال الفتى - وقد كشف لنا عن اسمه - هو الذي يتحدث ، بل لا يزال يتحدث عن طريق رسالة منه الى فتاته ، ولا يزال يستخدم نفس التعبيرات لأن الموقف هو هو بعينه ، فهو لا يزال يصف حبيبته - وقد كشف لنا عن اسمها - لا يزال يصفها بأنها كانت سجينه داخل كهف من الثلوج حيث تثلجت فيه أحاسيسها ونفسها عدة سنوات ، وهو لا يزال يشير الى ثورته على علاقات الزوجية فيذكر ان جدار الصمت البارد الذي كان بينهما هو ذلك الجدار المعروف

بين كل زوج وزوجه ، وهو لا يزال يؤمن - كما تؤمن معظم قصص شخصيات القصص الأخرى وصاحب المقطوعة السابقة - أن هناك صراعا بين العقل والقلب .

فاذا كانت قصة « همسات الحب » نجد أن كاتبنا يقدم لنا طريقة ثالثة من الكتابة ، فنحن نتعرف على مشاعر الشخصيات ، ولا أقول الأحداث ، من خلال حوار تليفونى بينهما ، قد يدوب أحينا منا من حرارة العواطف فينقطع ليستأنفاه من جديد ، وهو أسلوب يقف بين النثر الفنائى الذى يصدر عن شخصية واحدة وبين الدراما النثرية التى تتجسد أمامنا فيها الشخصيات وتكون المفهوم الأولى للقصة بمعناها الفنى المتداول . فالشخصيات هنا موجودة غائبة ، موجودة بأسمائها : هانىء وفدوى ، لكننا لا نسمعها إلا من خلال التليفون ، وعندما نمضى فى القراءة ندرك أننا لا نزال أمام شخصية واحدة ، لكنها هنا جعلت من نفسها شخصيتين ، ففى جانب هناك الشخصية التى ترغب وعلى الجانب الآخر من التليفون حلم يقظتها أو ما ترغب فيه . هنا لانسمع خوف البطلة من أن تفقد حبيبها كما فى المقطوعة الأولى ، ولا ثورة البطل لأن عواطف حبيبته تراجعت وتثلجت ، بل نسمع حوارا بين هذين الجانبين من النفس الانسانية يعبران عن سعادتهما باللقاء ولو كانت تفصل بينهما أسلاك التليفون .

فاذا كانت قصة « قلب الحب » نجد أن ضمير الغائب أصبحت له الغلبة لأول مرة ، والحب هنا هو حب الابن لآبيه المتوفى ، وأن كانت لا تزال هناك إشارة الى الخروج على شرعية العلاقة بين الرجل والمرأة . فأبو البطل قد اختفى قبل يوم العيد ولم يجد بطلنا - حين كان فى صباه - من يشتري له ما يحتفل به فى

العيد ، وعندما كبر عرف ان ابيه كان غارقا في قصة حب  
أنسته الاولاد والبيت المنهار . والحكم على هذا اللون  
من الحب يصبح مختلفا حين يكون صادرا عن ابن محتاج  
لأبيه ، فالوالد يعتذر فيما بعد عن هذه النزوة قائلا :  
كنت أحبك انت واخوتك أيضا ، حتى عندما كنت  
ارتشف رحيق الحب مع المرأة التي كنت أعتقد انها  
الحب مجسما ( هنا أصبح هذا اللون من الحب مجرد  
اعتقاد ) ، ثم يواصل الأب كلامه قائلا : يكفي اننى فارقت  
الحياة وكلكم بجوارى وليس بجانبى أية امرأة .

وهكذا نجد في هذه القصة ، ولأنها ليست مكتوبة من  
وجهة نظر العاشق أو العاشقة ، بل من وجهة نظر من  
يقع عليه نتيجة مثل هذا الحب اللاملتزم ، ولأنها مكتوبة  
بضمير الغائب ، أى أن من يروى بخلاف من يروى  
عنه ، لكل هذا نجد الحب اللاملتزم الشائر على العقل  
مدانا ومنظورا اليه من الوجه الآخر للعملة ، لنذكر ان  
ما يحيط به من سحر أن هو الا مجرد هالة تنطفئ  
إذا نظرنا اليها من هذا الجانب الآخر .

أما قصة « نظرة حب في المترو » فان فتحي الإيبارى  
يحاول أن يلتقط لحظة جميلة وسط لحظة أخرى تبدو  
أنها أشمل وأقوى منها بحيث تبتلعها ، تلك هى لحظة  
ازدحام المواصلات وتنافس الركاب على المكان ونصف  
المكان حتى تبادل السباب والشجار . انها لحظة بين  
حبيبين فاز فيها الفتى بمقعد ، بينما ظلت هى واقفة .  
ويحاول الفتى أن يقوم بعمل خير عندما يقف لسيدة  
حامل ، لكن الزحام لا يسمح لهذا العمل الخير أن  
يحقق غايته المرجوة ، فيسرع آخر بالجلوس غير عابئ  
بالسيدة الحامل ونية من قام لها لتجلس هى ، ولا يعكر



كل هذا صفو لحظة الحب التي يعيشها الحبيبان ،  
فتتشابك أصابعهما ويضع يده فوق كتفها حتى لا يتمايل  
بينما شعر مجدى - وهذا هو اسمه - بنسمة حلوة  
تهب عليه وسط هذا الزحام الخانق .

وفي قصة «حب بلا حراسة» يذهب الراوى وصديقه  
الى كازينو رشدى على شاطئ الاسكندرية ، فيلمح  
شابا وفتاة جالسين الى احد الموائد ، وبالقرب منهما  
فتاة وحيدة . وقد ظل الراوى يرقب الفتاة والفتى  
حتى لمح شيئا بهره وأدهشه ، ماذا رأى ؟ رأى خاتم  
الخطوبة ! فتفريت الصورة التي رسمها لهما في مخيلته ،  
فأهمل امرهما وعاد الى الفتاة الوحيدة . نحن اذن امام  
نفس الشخصية التي لا ترى في العلاقات الشرعية ما  
يسترعى النظر ، والتي لا تقع عينها الا على الحب الذي  
لا يعترف بمثل هذه العلاقات ، وقد ظل اهتمام الراوى  
منصبها على هذين الشابين طالما كان يظن ان علاقتهما  
لا تقيدها قيود اجتماعية ، وحين أدرك خطأ ظنه انصرف  
عنهما فلم يعد فيهما ما يشد انتباهه اليهما ، وانما هو  
شيء مألوف جرت ملايين الناس - وستجرى - عليه ،  
وينصرف لتتبع الفتاة الوحيدة ، والتي اتضح ان الاسرة  
ارسلتها لتحرس اختها من افتراس الشاب لها ،  
فوجدوها تقف في الممر الطويل الذي يصل الكازينو  
والطريق العام وهي تهمس لشاب وتضرب له موعدا .  
مرة أخرى سخرية ، حتى ممن يعهد اليه المجتمع  
بالحفاظ على تقاليده ، هو نفسه يحطمها ولحسابه ،  
تطبيقا للمثل : « حاميها حراميها » .

فاذا كانت القصة الاخيرة « انهم باحثون عن الحب »  
نجد اننا قد ابتعدنا تماما عن الجو الشعري الذي بدأناه

في أول المجموعة ، ثم تدرجنا شيئاً فشيئاً - وكما رأينا - نحو الواقعية حتى اذا كانت هذه القصة الاخيرة كنا قد نفضنا أيدينا تماماً من ذلك الجو الشعري تماماً . ومع ذلك فالموضوع هو هو لم يتغير : ثورة على العلاقات العاطفية حين تدخل في قيود الالتزام الاجتماعي . واذا كانت هذه الثورة تصل اليها في الشعر في مثل شكل مأساة ، فانها في هذا القالب الواقعي تصل اليها في شكل سخرية ، أي ان ما يكون مأساة بالشعر يصبح سخرية بالواقعية . وبطلا القصة هو الراوية وصديقه شحاتة محمد ، ويسفر الراوية عن نفسه فاذا هو الكاتب لأنه يذكر انه يحمل بطاقة صحفية ويريد أن يستكشف حقيقة ما يفعله هؤلاء الذين يقومون بدور الخطاب بين الجنسين ، أي جمع افراد الجنسين معا في علاقة شرعية دون وجود أي عاطفة بينهما . وتقدم لنا القصة صورة ساخرة للخاطبة أو الخاطب عبد الرسول الذي فشل هو نفسه في الزواج - أي في أن يحقق لنفسه ما يسعى لتحقيقه للآخرين . وهو ينطلق بالصديقين من منزل آخر بحثا عن عروس لأحدهما في صور ساخرة ، حتى يرفض شحاتة أخيراً مواصلة هذه المهمة ، بينما يسأله صديقه : هل أصابتك صاعقة الحب ؟ فيجيبه - وقد التوت قدمه : ليس في قلبي ، ولكنها في رجلي .

ونخلص من هذا الى أنه اذا كان فتحى الابيارى يرى ان الالتزام الاجتماعي ضد العلاقات العاطفية الصحيحة ، فان الحل الذي يتطلع اليه ابطال قصصه ليس هو الحل الصحيح . وسيتضح ذلك لفتحى الابيارى اذا هو اكمل قصص شخصياته بعد اللحظات التي اختار أن يقف فيها من حياتهم ، كما فعل في قصة واحدة هي « قلب الحب » .

## الوهم والحقيقة لـ"أبو المعاطى أبو النجا"

هذه هي المجموعة القصصية الثالثة التي ينشرها أبو المعاطى أبو النجا . وهي تدل على تطور فن القصة القصيرة لديه . ففي مجموعته السابقة « الابتسامة الفامضة » التي صدرت منذ أكثر من عشر سنوات كان شغله الشاغل علاقة الفرد بالمجموع ، وهي - كما كتبت عنها وقتئذ - علاقة حية تختلف باختلاف العوامل والظروف ، قد تكون علاقة هدامة ، وقد تكون علاقة بناءة . أما في هذه المجموعة فإن ما يورقه هو هذا الظل الرهيف الذي يفرق بين الوهم والحقيقة . والقصة تلو القصة تلقى علينا هذا اللفز تطلب منا حله : هل هناك وهم ، وهل هناك حقيقة ؟ وهكذا أصبح بطل « الوهم والحقيقة » أكثر انطواء على نفسه وأكثر انشغالا بقضايا ميتافيزيقية ، بعد أن كان أبطال المجموعتين السابقتين أكثر انشغالا بقضايا اجتماعية . ان الفرد الذي كان في مواجهة المجموع في المجموعة السابقة يتحداه حيناً ويخضع له حيناً ، نجده في مجموعتنا الحالية يدع المجموع ويعكف على ذاته باحثاً عن ظلال المعاني الفلسفية .

في القصة الاولى « الوهم والحقيقة » يعلن الزوج انه لاحظ أن زوجته تحب ، ونحن لانعرف حتى نهاية القصة ان كان ما يلاحظه الزوج مجرد وهم في خياله ، ام

حقيقة موضوعية ، لأنه - كما يقول - كلما حاول أن  
يمسك الحقيقة فإنها تفلت من أصابعه كالشعاع ، ولما  
كان البحث عن هذا الظل الشفاف بين الوهم والحقيقة  
بحثاً مضنياً جنونياً ، فإن الزوج يدفع عن نفسه تهمة  
الجنون الذى قد بصمه بها القارىء . وفى القصة التالية  
« مقهى الفردوس » نجد بطل القصة ينتظر صديقه فى  
مقهى الفردوس فى محاولة للهرب معاً لسبب ما . البطل  
يتوهم أن هناك من يعرف ما بيته ، لكنه لا يتأكد من  
ذلك أبداً . صديقه عزيز قال له : كرة القدم هى المعركة  
الوحيدة التى تخوضها وانت تعرف بوضوح الذين معك  
والذين ضدك . . . كل شيء أمام عينيك ، كل شيء  
واضح ذلك الوضوح النادر الذى لا وجود له فى غير  
الملعب . . الجيد والردىء . . الصواب والخطأ . . ومهما  
يكن دور المصادفة فالردىء لا يغلب مرتين . وعندما  
انتظر صديقه عزيز دون أن يحضر . اجتذبتة أقرب  
ثغرة فى الحلقة ( التى يعتقد أنهم يضربون بها حوله  
حصاراً ) وفوجيء بأن أحداً لا يعيره أقل التفاتاً . لكنه  
اكتشف أنه نسي حقيبتة . فأسرع « غريب » الذى كان  
يجلس معه على المقهى والعلاقة التى بينهما علاقة قلقة ،  
فأسرع ينبهه الى ذلك ، فمد يده وأخذ الحقيبة دون  
أن ينطق بكلمة ، وخيل اليه أنها أثقل مما كانت ولكنه  
كان منهاراً ، ربما كان هذا هو السبب . . كان يدرك  
أن صمته وكلامه سواء فى القدرة على فضح أمره . .  
ربما يعرفون كل شيء ، وربما لا يعرفون شيئاً . وعندما  
تركه « غريب » عائداً الى المقهى ظن أنه تخلص من هذه  
المشاعر المتناقضة ، لكنه حين سـار بحقيبتة  
قليلاً استوقفه فلاح شاب يسأله عن هويته ، ففتح  
له الحقيبة ليثبت له أن ليس بها إلا ثياب مثل ثيابه

لكنه بدلا من ذلك يفاجأ بجثة « عزيز » فيها .

وهكذا ، فاننا لا ندرى أين الوهم ، وأين الحقيقة .  
وما حسبناه وهما في البداية أصبح كأنه الحقيقة في  
النهاية ، لهذا كثر استخدام اللفظ وضده : الجيد  
والرديء ، الصواب والخطأ ، الحرية والنظام ، ربما  
يعرفون كل شيء ، وربما لا يعرفون شيئا .. الخ .

وفي قصة « الزيارة » نجد ان صديق الراوية قد  
أصيب بفقد الذاكرة - ويلاحظ ان صفة الجنون وخلل  
القوى العقلية يتكرر في أكثر من قصة . فربما كان  
العقلاء وحدهم هم الذين يرون الأمور واضحة ، أما  
البحث عن الظلال بين الأضداد فلعله مرحلة من مراحل  
الجنون - لهذا يفكر الراوية في زيارة القرية حيث أولاد  
صديقه يعيشون وليعطى عمهم الذي يعولهم مبلغا من  
المال . ومن الحديث الذي يدور بين الصديق وهذا  
العم يتضح ان الأولاد عند أمهم الآن ، وان العم يحاول  
استغلالهم لصالحه . ولكن الأم على علاقة أيضا بلص  
يشجعها على طلب الطلاق . ويقول العم : أنها تنفق  
على لص من عرق الصفار . وهكذا فان « المسافة بين  
أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى وتختفى أيضا بين  
الحقيقة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد ،  
وكيف يمكن أن يتحقق من شيء كهذا إلا بسؤال الناس  
حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان » .  
( ص ٥٧ - ٥٨ ) .

ويذهب الصديق لزيارة زوجة صديقه ليقول لها :  
« لماذا لا تثقين بي ، كيف تصدقين ان المنهراوى يريد  
أن يتزوجك ، انه لص ( ص ٦٥ ) ، فترتجف على شفيتها  
الكلمات : لا أصدقه ولا أصدقك ولا أعرف ماذا أصدق

ماذا تريدون منى ، لماذا لا تتركوننى فى حالى .. تأتى أيام  
يخيل لى فيها انه طيب القلب ، المنهراوى الذى يخيف  
البلد كلها .. وتأتى أيام يخيل الى انه لا يتردد فى قتلى  
اذا عصيت له أمرا». (ص ٦٥ - ٦٦) ويدخل المنهراوى  
عليهما فجأة ويعلن ان أمين افندى صديق الزوج انما  
جاء يؤدى مهمة كلفه بها أبوه ، فقط طلب منه المنهراوى  
أن يدفع له الاتاوة ، وها هو ذا ابنه أمين يدفعها له عن  
طريق عزيزة أم الاطفال زوجة صديقه وصديقة  
المنهراوى . وعندما يعود أمين الى بيته يعلن له أبوه :  
يا أبله ، المنهراوى مثل كلب يخاف ، ويرضى بالقليل  
ولا يكف عن الطلب فكيف تصدق انى كنت سأعطيه  
هذا المبلغ ( ص ٧٢ - ٧٣ ) . عندئذ ترشح أمين مع  
الحقيقة ذات الالف وجه ، وفى النهاية بدت له فكرة  
واحدة معقولة ورائعة ، فكرة البحث عن صديقه الذى  
فقد ذاكرته والذى لا يكف عن التجوال ، وكان قد حاول  
تجنب رؤيته فى أول زيارة للقرية وعندما التقيا قال كل  
منهما للآخر معا : « كنت واثقا من انك ستجىء » ..  
( ص ٧٣ ) كانا متفاهمين وكان كل شىء واضحا رغم  
ان الظلام وقتها كان يغمر الكون كله . وهكذا ظل كل  
شىء واضحا عند الصديق الذى فقد ذاكرته ، وفيما  
عدا ذلك كان كل شىء يكتنفه الظلام .

وقصة « الصواب والخطأ » هى قصة الملك رادا  
الذى يعقد كل خمسة أعوام امتحانا عسيرا يبيع لمن  
شاء من رعيته الدخول فيه . « ولم يكن هذا الامتحان  
سوى مسألة حساب يحتاج حلها الى درجة عالية من  
الذكاء والمهارة ... ولما كان الملك لا يحتاج فقط الى اناس  
ذوى ذكاء رفيع ، بل ضمائر ايضا ، فقد كان يضمن  
امتحانه ذاك وسيلة فعالة لاختبار الضمير ، ذلك أنه كان



يضع نتيجة الحل الصحيح للمسألة في آخر صفحة من كراس الإجابة ليكون بمقدور كل ممتحن أن يقارن بين نتيجة حله والنتيجة الصحيحة فور انتهائه من الحل .  
( ص ٧٧ ) ثم يتضح في النهاية أن كلمتي الصواب والخطأ لا تعنيان شيئاً وأن مسألة الامتحان لم تكن إلا لعبة لإرضاء الناس ، مادام الناس لفرط بلاهتهم يؤمنون بأن ثمة مقاييس مسبقة للصواب والخطأ ، ولفرط عجزهم يريدون أن يطمئنوا إلى أن حكاهم قادرون على تمييز تلك المقاييس .

وبالرغم من أن أحد الوزراء الذين اجتازوا هذا الامتحان قد استطاع أن يتصرف تصرفاً حسناً يدفع به شر عدوان إحدى الدول المجاورة ، إلا أن الملك أثار شكه فيما إذا كان تصرفه خطأ أم صواباً ، لأنه لا يجد معنى لهاتين الكلمتين ، والعبرة المؤقتة بنجاح رايه ، فقد يولد في الدولة المجاورة جيل جديد يستغل مافعله الوزير للعدوان فيلعنه أبناء بلده ويحطمون تماثيله فوق شاهد قبره . « فلماذا أيها الإبله تصر على فكرة الصواب والخطأ ؟ وليست في جوهرها سوى محاولة متعسفة لاختضاع المستقبل لقواعد الماضي ؟ » ( ص ٩٦ ) . وحتى عندما أقتل الملك والوزير لم يعرف أحد نتائج هذه المباراة ، لأن الجند حين حملوا جثة القتيل كان ثمة ملك يخفى وجهه خلف قناع - كما هو شأن الملك في هذه البلاد دائماً - وكان الآخر مجرد جثة ( هكذا تقول القصة ولو أنه من السهل معرفة القتيل من وجبهه المكشوف ، وبالتالي يمكن معرفة نتيجة القتال ) .

وهكذا يطفئ في هذه القصة اختلاط الظلال بين الصواب والخطأ كما اختلطت في القصص السابقة بين

الوهم والحقيقة ، والجيد والردىء ، والحقيقة والزيف .

وقصة « الاعرج » لا تخرج في مضمونها عن هذا الخط العام . ابن القرية ابراهيم عبد السلام هو المجند الوحيد الذى لم يعد من الحرب ، وكانت القرية قد استمعت انى اخبار الحرب من ابنائها الذين - ادوا وكانوا شهود عيان ، ولسكنهم لم يستطيعوا أن يشفوا غليل أهلها فانتظروا ابراهيم وديه وحده سيقول لهم ما لم يقله الآخرون . وعندما طالت غيبته تصارح الناس بأن أباه فقد عقله تماما ، فزعم له العمدة ، أن ابنه اتصل به وطلب منه أن يعطيه عشرة جنيهات ينفق منها حتى يعود . وعندما طالت الغيبة أكثر ، واشتد اليأس بوالد ابراهيم ، عاجلهم حسن الاعرج بقصة هزت القرية من جديد . فقد ذهب الى البندر ومن هناك كتب خطابا الى الشيخ عبد الحكيم شيخ القرية على لسان ابراهيم ، ووصلت الرسالة القرية فأحيت الأمل فيها . وعندما عاد ابراهيم أخيرا مصابا ، ولكنه حى يرزق ، وجد أهل القرية أن ابراهيم - مثل غيره ممن عادوا - لا يعرف الحقيقة الكاملة ، وأن كان هو نفسه قد أصبح جزءا صغيرا منها . وعندما وصل الشيخ عبد الحكيم خطاب آخر يزعم صاحبه أنه ابراهيم ، وأنه سيعود ، عرف الشيخ أن الاعرج هو الذى أرسله . وهكذا يتبين أنه يمكن لنا أن نصنع الحقيقة كما صنعها العمدة ، وكما صنعها الاعرج . فالفاصل بين الزيف والحقيقة فاصل رهيف شفاف .

وبالمثل قصة « هل يموت الأب » قصة طفل مات أبوه الضابط فى الحرب ، وأمه تعلم وأهله يعلمون ، إلا هو الذى ظل ينتظر عودة أبيه ، فمصارحة الطفل بحقيقة

الموقف قد يحدث له صدمة تؤثر على مستقبله .  
وعندما بدأ يؤثر غياب الوالد على الطفل نصح الخال  
الأم قائلا : أن الوقت قد حان ليعرف ابنها الحقيقة ،  
خشية أن يعرفها من الآخرين فيفقد ثقته فيهم . لكنها  
تساءلت : أيه حقيقه تعنى ؟ ثم فاجأهم الطفل ذات  
يوم قائلا : بابا أرسل لى خطابا . وبدأ يملأ شروطه عن  
طريق رسائل بابا . فكان رد الفعل أن أرسل بابا  
خطابات أخرى لماما ، بحيث أصبحت أوامرها وأمر  
بابا ، وبحيث أصبح هناك بابا الطفل الجسور العنيد  
المغامر ، وبابا الأم العاقل الهادئ المتردد . وعندما  
سألها الطفل ذات ليلة : أين رسالة أبى ؟ أجابته : لا  
تصدق ماما ؟ فإذا به يفاجئها قائلا : بابا قال لى انه  
مات فى الحرب . عندئذ فقط تأكد موت الأب ، وربما  
انه لايموت أبدا .

فهذه القصة تقدم تساؤلا ذكيا ومثيرا عن حقيقة  
الحقيقة : حقيقة موت الأب ومتى وقعت ، هل لحظة  
موته فى الميدان ؟ أم لحظة معرفة الأم ؟ أم لحظة ادراك  
الطفل ؟ وهل ثمة منطقة بغير ظل تفصل بين الكذب  
والصدق ؟

وتألت قصة تتخذ الحرب مسرحا لأحداثها هى قصة  
السائل والمسئول ، وهى تشير مرة أخرى التساؤل  
الفلسفى حول حقيقة الحقيقة . فالجندى العائد من  
الميدان تتطلع اليه جميع العيون فى شوق لا حد له  
لمعرفة الحقيقة ، وعندما يعود الى الميدان ويكلف بمهمة  
استطلاعية يحس انه يخرج أخيرا للبحث عن الحقيقة  
« حقيقة صغيرة جدا هذه المرة ، أصغر من كل الحقائق  
التي كان الناس الكبار يبحثون عنها فى ظلمات المجهول »

( ص ١٥٥ ) . وعندما أصيب ونقل الى المستشفى كان يخلط في الحلم - أو في الهذيان - بين وجه صديقه هالة ، وبين وجه ممرضته سعاد ، فكان يقول في هذيانه كلاما شديدا الصحو : البلاء لا يزالون ينتظرون من يقدم لهم الحقيقة هدية على طبق من فضة ( ص ١٦٥ ) .

وفي الحلم وجد الاجابة على تساؤله الظامىء الى الحقيقة ، فلا أحد ينوب عن أحد في اكتشاف الحقيقة ، لا أحد يرويها لأحد ، لأن « الحقيقة هي ما تفعله حين تواجه الموت ، والذين يتجنبون هذه المواجهة ليس من حقهم أن يسألوا » ( ص ١٩٥ ) . فالحقيقة هي في ميدان المعركة « هناك لا تكتشفون الحقيقة فقط بل تصنعونها كذلك ( ص ١٦٧ ) . وهكذا وجد أبوالمعاطى أبوالنجا في هذه القصة حلا للفر الذى طالما القاه في القصص السابقة للمجموعة .

اما القصة الاخيرة « وقت الزوال » فهي تعبير عن الوقفة الفلسفية لقصص المجموعة ، فوقت الزوال هو النقطة الوهمية التى تفصل بين كل بداية ونهاية . وفي البداية كان من العبث محاولة الامساك بهذه اللحظة التى توشك فيها الظلال أن تختفى ، وأن يفمر الضوء كل شيء ، وعندما كبر الراوية كان يعتقد ان علاقته بوقت الزوال سوف تجد نهايتها الطبيعية مثل غيرها من العلاقات ، « لكن عاطفتى التى تنطوى على التأمل والشفف والحنين والخوف لا تزال تحرم هذه العلاقة من أن تجد مثل هذه النهاية ( ص ١٨٩ ) » .

ومن هنا تظل وقفته عند خط الزوال وقفة مستمرة بلا نهاية .

ومن هنا أيضا تقف قصص المجموعة كلها في خط الزوال بين الوهم والحقيقة ، بين الجيد والردىء ، بين الحقيقة والزيف ، بين الخطأ والصواب ، بين الصدق والكذب .. الخ وهو كلما حاول الإمساك بالظلال بين هذه المتضادات أفلتت منه كالشعاع . ولهذا ترددت في أسلوب أبو المعاطي أبو النجا الفاظ جديدة في هذه المجموعة وعرف الجدل طريقه بين المعنى وضده - ولا أقول نقيضه ، لأن النقيضين لا يلتقيان ، أما الضدان فتمتد بينهما ما لانهاية له من الظلال - وقد عشنا بفضل مجموعة الوهم والحقيقة في هذه الظلال ، وهي تلقى عابنا سؤالا تلو سؤال لنحصل على الإجابة أخيرا : ان الحقيقة هي ما ننعله حين نواجه الموت ، واننا لا نكتشفها في تلك اللحظة فقط ، بل نصنعها أيضا ، وهي اجابة أشبه بالنبوءة لما نأر من معارك على جبهة قناة السويس في أكتوبر عام ١٩٧٣ . حيث ان أحدث قصص المجموعة كتبت قبل ذلك بثلاث سنوات على الأقل .

وهكذا حقق أبو المعاطي أبو النجا في مجموعته تلك وظيفة من أهم وظائف الفنان على مر التاريخ ، تلك هي وظيفة النبوءة ، بل انه بهذا الحل أو الإجابة حقق التحاما بين عالم الذات المنطوى على التأملات الميتافيزيقية حيث تفر الحقيقة كما يفر الشعاع من قبضة اليد ، وعالم الواقع الحى الذى يضج بالعنف الى درجة مواجهة الموت حيث الحقيقة بل صنع الحقيقة .

## رقتم "يا مكرم نهاد شريف

هذه هي المجموعة القصصية الاولى التي ينشرها نهاد شريف ، ومن قبل نشر روايته « قاهر الزمن » ، وبذلك جرب نهاد شريف قلمه في الفن القصصى بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة .

وهو في هذه المجموعة يقدم لنا نفس النوع الادبي الذي سبق أن قدمه في روايته « قاهر الزمن » ، وهو ذلك الادب الذي نطلق عليه اسم « الادب العلمى » ، أى الادب الذى يجعل التقدم العلمى بسلاحيه المدمر والسلمى محورا لأحداثه ، فهو يخشاه حيناً ويجعله حلمه أحياناً .

والادب العلمى هو نوع من المصالحة بين الادب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضا بينهما ، فأحدهما يقوم على الخيال تماما ، بينما الآخر لا يقوم الا على أساس التجربة واستقراء الواقع والانتهاى من ذلك كله الى قوانين محددة ، بل الى صيغ رياضية كلما أمكن ذلك . لهذا كان الادب العلمى توفيقاً بين هذين النشاطين اللذين لا غنى للانسان عن أحدهما ، فهو أدب معاصر بكل معنى الكلمة ، اذ يرضى القارىء ميله لأن يقرأ أدبا متصلا بقضايا عصره ، ويفتح أمامه بابا للتنبؤ



بمحاذير المستقبل من جانب ، وامكانياته الهائلة من جانب آخر. وجول فيرن الفرنسي و ه.ج. ويلز الانجليزى ليسا بعيدين عن اذهاننا ، فطالما تنبأ بالكثير مما تم اختراعه فى القرن العشرين من طائرة الى غواصة الى هبوط على سطح القمر ، كما ان الدوس هكسلى بعالمه الطريف ، وجوزج اورويل بمزرعة النمل، وعام ١٩٨٤ ، ليسا ايضا بعيدين عن اذهاننا ، فهما يحذران الانسانية من ان استخدام العلم قد يودى الى تحكم السلطة فى اقدار ملايين الناس .

المهم ان الاهتمام بالادب العلمى فى مصر ( وربما على مستوى العالم العربى ) حديث العهد ، كما انه اهتمام محدود . ولعل الدكتور مصطفى محمود بروايته « العنكبوت » يعتبر رائدا فى هذا المجال . ويكاد يكون نهاد شريف هو الوحيد من ادباء الجيل التالى لمصطفى محمود الذى اولى اهتمامه للادب العلمى ، بالرغم من ان دراسته الاكاديمية هى التاريخ . وبذلك سد فراغا فى ادبنا العربى ، كان يمكن ان يظل شاغرا لولاة .

واذا اردنا ان نعرف اولا هل نهاد شريف ممن يتفائلون او يتشاءمون من اثر العلم على البشرية ، نجد انه - من خلال مجموعته القصصية « رقم ٤ يأمركم » - فى صف المتفائلين . حقا انه لا يفغل عن الاستخدام الضار للعلم ، لكنه يجد فى العلم ايضا سلاحا ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الافق ، وهو يتنبأ دائما بانتصار الفريق الذى يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة ، وكأنما يقول فى رسالته الفنية ان العلم ليس شريرا ولا خيرا الا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه ، وقد نبه الى ذلك بوضوح فى المقدمة

القصيرة التي كتبها للمجموعة ، فقد تساءل ما اذا كان العلم نعمة أو نقمة ، وأجاب على ذلك بقوله انه في يد الحاكم النزيه نعمة ... رفعة للشعب وخير و خير للبلة وازدهار للمدنية ، بينما هو في يد تاجر الحرب نقمة . . استعباد للانسانية ودمار وخراب على الشعوب الآمنة ، يؤخر المدنية ويسحق الحضارة . ورغم ان المؤشرات الواقعية قد لا توحى بالتفاؤل ، الا ان هذا لم يمنع ان يجعل من قصصه - على حد تعبيره - همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا الارضى ، ورغم انه يرى ان القلة هي التي تؤمن باستخدام العلم لمنفعة البشرية ، الا انه يرى هؤلاء اعظم قوة وانهم الملاذ الوحيد للانسانية .

تلك هي السمة الاولى لتلك المجموعة القصصية ، فالصراع الدامى فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الانسان وقوى أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر ، والانتصار يكون في جانب القوى الاخيرة . ودليلنا على ذلك القصص الثلاث الاولى على سبيل المثال .

في القصة الاولى « حذار انه قادم » نجد ان الانسان الآلى قد سيطر على الارض ، انه من اختراع الانسان لكن المخلوق ما يلبث أن ينقلب على خالقه لأن الناس تنافسوا واختلفوا فيما بينهم ، فتقاتلوا في ضراوة مم ادى الى الفناء الذرى ، وانزوى من تبقى من بنى الانسان فى الغابات ، بينما ساد الجنس الآلى ، وهو جنس ل القدرة على ان يصنع أشباهه ممن يتحركون ويفكرون لكنهم بلا حس ولا شعور ، حتى استطاع أحد علمائهم ان يضيف العاطفة لأحد مخلوقاته الآلية ، فكان أوا ما أحس هو عاطفة الحب نحو إحدى بنات الانسا

( فليس في جنسه فرد آخر يملك العاطفة ويستطيع أن يبادله أياها ) ، وبانضمامه للانسان اقتنع ببشاعة سيطرة جنسه الآلى على كوكب الارض ، لهذا قرر أن ينسف البطارية الذرية التى يشحن بها أفراد الجنس الآلى فى كل عام والا قضى عليهم ( فهى مقابل الطعام والماء بالنسبة للانسان ) ، مفضلا هذا العمل الانتحارى بالنسبة لنفسه وجنسه على استمرار هذا الوضع المقلوب ، وكأنما يكفى عقاب الانسان ألف وثمانمائة عام - كما جاء فى القصة - يهيم كالوحوش فى الفابات لنزقه وتهوره ، على أن تعود له سيطرته على كوكبنا لعله يكون قد تعلم الدرس بعد أن دفع الثمن، وياله من ثمن .

اما القصة الثانية « لكى يختفى الجراد » ، فان الصراع يقوم بين من يستخدمون العلم من الناس لقهر اخوانهم من البشر ، وبين هؤلاء المقهورين الى حين . الفريق الاول يستخدم العلم لأبشع انواع السيطرة ، فحين يستولى على احدى المدن أو القرى يجمع أهلها ويسلط عليهم اشعة تفقدهم كل قدرة على المقاومة ، بل انهم ينضمون الى أعدائهم ويحاربون اخوانهم . وحين نستمع الى قائدهم وهو يتحدث عن الشعب المختار ، وعلى ان قدرة قومه على التسول بين الامم الفنية معروف ، وانهم فى حاجة ملحة لتعويض ما يعانون من قلة فى الافراد ، ندرك ان المؤلف يومئ الى الفزوة الصهيونية لعالمنا العربى ، فهو يمزج بين خياله العلمى وصراعنا على الارض العربية . ويزداد ذلك وضوحا حين يلقب أفراد المقاومة لهؤلاء الفزاة بالفدائيين ، وكيف ان زعيمهم - برغم ما يملك العدو من أسلحة رهيبة - يعلن بأن هناك أملا على الدوام (ص ٢١) ،

وكانت وسيلة التغلب على الاعداء هو محاربتهم بنفس  
سلاحهم ، فقد عثروا بداخل محطة أحد القتلى من  
الاعداء على رسم تفصيلي لتركيبة جهاز الاشعة الذي  
يستخدمونه ضد الفدائيين ، فصنعوا شمعة الكترونية  
ذات مفعول مضاد يثبت الكراهية والحقد في عقول  
المسلطة عليهم تلك الاشعة ، وهكذا انهزم الجراد في قرية  
بعد أخرى حتى اختفى .

في هذه القصة نجد ان الخيال العلمى يرتفع الى  
مستوى الرمز ، وان الفكرة التي سيطرت على القصة  
السابقة لا تزال تسيطر هنا ، ذلك ان الوجه الشرير  
للعلم وان انتصر اول الامر فان الوجه الآخر ما يلبث ان  
يتم له الانتصار . ونلاحظ هنا ان المهم هو القضية  
التي يسخر من أجلها العلم ، فبث الحقد والكراهية  
في المقهورين ضد غزاتهم يعتبر هدفا نبيلًا ، بينما بث  
الاستسلام والخنوع ومحاربة الاخ اخاه شرا يجب  
مكافحته .

أما القصة الثالثة « رقم ٤ يأمركم » والتي اتخذ  
عنوانها عنوانا للمجموعة فان اتجاهها الفكرى أكثر  
وضوحا . ان المؤلف بتخيل ان هناك كائنات على كوكب  
المريخ أكثر تقدما من الانسان ، تعيش في باطنه لشدة  
برودة السطح من ناحية ( بسبب بعده عن الشمس )  
ولسكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وتفتته من ناحية  
أخرى مما عرض سطح المريخ لتساقط آلاف القذائف  
والشهب والاحجار عابه ، أما سبب انفجار هذا الكوكب  
رقم ٥ فهو حرب صاعقة قامت بين مخلوقاته لم تدم  
أكثر من ٣٤ ساعة تم خلالها تفجر ملايين القنابل  
الهيدروجينية ( الاصل العلمى لهذا الكوكب المختلف )  
- وكما ذكر في القصة - هو نظرية العالم الالماني بود

الذى أعلن عن ضرورة وجوده في الماضي طبقا للمسافات  
الملاحظة بين كل كوكب وآخر من كواكب المجموعة  
الشمسية ) . ومن هنا فإن أهل المريخ يأمرؤن أهل  
كوكبنا بتدمير كل ما عليه من أسلحة فتاكة وإلا قاموا  
هم أنفسهم بهذا العمل .

هل هذا الصوت من المريخ أم هو نابع من البشر  
أنفسهم ، قال البعض أن الصوت لا يأتيه من السماء  
إنما ينبع من أعماق جسده ، وقال آخرون ، بل إنه  
من السماء ، المهم أن بشرة الجميع ومسامهم تحولت  
إلى أدوات تستقبل الصوت في حساسية فائقة . وهذه  
الفقرة تدل مرة أخرى على المستويين الرمزي والخيال  
العلمي ، اللذين تتأرجح بينهما قصص المجموعة .  
ونمضي مع القصة فنجد أن عناد البشر أبى الإصغاء إلى  
صوت العقل . اتهم كل معسكر المعسكر الآخر بأنها  
خدعة منه ، ثم لما تيقنوا أن مصدره من خارج الكوكب  
الأرضي حاولوا عبثا مقاومته ، فهبطت سحبابة على  
سطح الأرض على مخزون القنابل النووية ومحت أسرار  
تحطيم الذرة ، وبذلك أدرك الناس أن هناك من يراقبهم  
ويخضى كل حركة لهم .

السمة الثانية لهذه المجموعة القصصية هو حب  
الكاتب لمصر وإيمانه بمستقبلها العلمي ، وإن القاهرة  
ستكون مركزا من مراكز العلم في خدمة السلام .  
فمعظم العلماء مصريون ، وحين انقسم العالم حول  
حقيقة الإنذارات المبلغة في قصة « رقم ٤ يأمركم » ،  
انقسموا ثلاثة معسكرات ، وكان المصريون يقودون  
المعسكر الثالث الوسطى . فنهاد شريف يحلم في مجموعته  
القصصية - كما سبق أن حلم في روايته السابقة

« قاهر الزمن » - بمصر العلمية .

السمة الثالثة تتناول التكنيك ، فرغم ان القصص تنتمى الى الادب العلمى ، الا ان المؤلف - مرة اخرى مثلما فعل فى روايته « قاهر الزمن » - شغوف بتكنيك ما اصطالحنا على تسميته بالعربية « القصة البوليسية » كعنصر من عناصر التشويق . فهو دائما يبدأ قصته فى شىء من الغموض الذى يثير رغبة القارئ فى متابعة الاحداث الى ان ينجلي له غموضها . ولقد سبق لنهاد شريف ان أعلن رأيه فى ذلك قائلا : ان الغموض مثل التوابل قليل منه يحسن نكهة الطعام وهو فاتح للشهية ، لكن الاكثار منه ضار بالصحة . واعتقد انه نجح فى ايجاد هذا التوازن الدقيق فى قصص المجموعة .

ففى قصة « عين السماء » تعتمد عدم ايراد الاحداث فى ترتيبها الزمنى لا لهدف الا هدف التشويق ، فهى مؤلفة من خمسة مناظر . لكنه يعلن فى بداية القصة انه سيتجاوز هذه المرة فيقدم المشهد الثالث على سابقه . والمشهد الثالث يدور فى قاعة احدى المحاكم حين يهم الفاضل باصدار حكم على امرأة متهمه فى جريمة قتل ، لكن وكيل النيابة يطلب منه ارجاء النطق بالحكم حتى يتاح له تقديم السلاح المستخدم فى الجريمة .

وهذه القصة تقوم على اساس ان هناك مسافات ضوئية بيننا وبين الكواكب الاخرى ، وقد تخيل الكاتب ان جريمة وقعت على كوكبنا ، وان كوكبا آخر سجل الجريمة وأعاد ارسالها اليها بعد ان وصلتته بعد عامين من وقوعها ( والملاحظ ان رسالة الكوكب لنا كانت باللغة العربية ) . والاقرب الى التحقق العلمى هو ايجاد طريقة ما تعكس موجات الضوء الساقطة من



كوبنا على مثل هذا الكوكب بحيث يرتد الضوء المرسل اليه مرة أخرى على كوبنا فيمكن مشاهدة ما وقع في الماضي كشريط سينمائي باعتبار ان الطاقة الضوئية - مثلها مثل بقية الطاقات - لا تفقد ، بل يمكن استعادتها حين تتقدم وسائلنا العلمية .

وقصة « القصر » تبدأ بمكان ناء على حافة المدينة وقصر ذي أسوار مرتفعة وأناس مريبين يتسلسلون وصناديق مغلقة تنقل سرا واثاث وضحكات واصوات صاخبة يتخللها عزف موسيقى حزينة تتعالى ليلا ( ما أشبه هذا الجو القصصي بجو قصص ادجار آلان بو ) أما القصة الأخيرة فعنوانها يدل عليها وعلى ما تقول « حادث غامض » .

سمة أخرى من سمات التكنيك القصصي هي استخدام المؤلف في بعض قصصه طريقة اطلاق ابطاله أو رواية قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوى أو بطل القصة أن يعرفها الا من خلال هذه الوسيلة ، لاسيما في هذا الجو القصصي المحاط بالغموض والاسرار ، والذي يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لا يعلن عنها في وضع النهار . وهو نفس التكنيك الذي سبق استخدامه في روايته السابقة « قاهر الزمن » والذي يستخدمه في روايته التي لم تنشر بعد « مرده المجال الثاني » .

ففي القصة الاولى « حذار انه قادم » نجد ان الانسان الآلى الذى تم له تركيب جهاز يهبه العاطفة ، يقصد المكتبة الاهلية ليقرأ مخطوطا قديما يكتشف من خلاله ما خفى عليه ، الا وهو وجود البشر منذ

١٨٠٠ عاما ، وانه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم « الفناء الذرى » مثل التقويمين الميلادى والهجرى .

وفى قصة نهر السعادة ، نجد ان راوى القصة - وهو يعمل مساعدا لبطلها الطبيب - يطلع سرا على مجلد مخدمه الذى يدون فيه تجاربه على الارانب ، تلك التجارب التى انتهت باكتشاف وجود سيال ضوئى لا يتم حدوثه الا بين كائنين حبيبين متآلفين من جنس واحد أحدهما ذكر ، والآخر أنثى شريطة مرض أو احتضار أحدهما ، فيتدفق السيال من المريض الى السليم .

وفى القصة الاخيرة « حادث غامض » لا يجلو هذا الحادث الغامض الا الاطلاع على يومية سبق أن دونها أحد العلماء الذى كان يعمل بقاعدة أرصاد الفضاء حيث وقع الحادث منذ ستة أعوام .

بقيت هناك كلمة عن « عنصر الايهام » ، فمن المعروف ان الفانتازى هى الطابع العام الذى يسود الادب ذا الخيال العلمى ، فنحن نتحرك من حقيقة علمية بسيطة ثم نتوسع فيما يمكن أن تسفر عنه من امكانيات - مفيدة أو ضارة - فيما بعد ، وهو توسع أساسه خيال الكاتب ومدى خصوصيته . على ان هذا لا يمنع من الالتزام بقواعد القصة التى تعرف أحيانا بأنها كذبة متفق عليها بين المتلقى والمبدع ، وأول هذه القواعد هى أن ينسى المتلقى انه بازاء كذبة بمجرد الاندماج فيما يتلقاه ، وهذا يتحقق بما يعرف باسم الايهام بالواقع حتى ولو كنا فى مجال الفانتازيا . مثلا كيف يصف الانسان الآلى حبيبته « سوها » بأن شعرها الفاحم ينسكب على كتفيها العاريتين فى « حلاوة الابدية » ( ص ١٢ ) اننا

نحس على الفور ان هذا التشبيه ينبع من معلومات الانسان المؤلف وليس الانسان الالى . وفي قصة « ثقب في جدار الزمن » فاننا نتقبل من الكاتب ان تصل قوة الحب بشخص ما ان يخترق جدار الزمن ، فينتقل كالصاروخ - متحركا في الزمان لا الفضاء - خلال أربعة قرون ويصف قرن ليلتقى بحبيبته او بمن تطابق حبيبته شكلا واسما . ولكننا في الوقت نفسه لا نتقبل منه ان يرد شرطى مسن من شرطة القاهرة في العقد السابع من القرن العشرين بما لا يدركه الا طالب او استاذ تاريخ او مثقف بوجه عام . فحين قبض على انس باى داوودى متهما بتهمة التهجم على السيدة سلمى زوجة استاذ الفلسفة صالح المصرى في بيتها بحلوان، اعلن انه ضابط في جيش السلطان قانصوه الغورى وان سلمى كانت زوجته واختطفت منه . هنا نجد ان الشرطى المسن يستنكر ان انس باى الداوودى كان يعمل مع سلطان توفى منذ أكثر من ٤٥٠ عاما . هكذا بالتحديد . لو انه قال انه سلطان مات وشيع موتا دون تحديد مستمدا معلوماته العامة من وجود جامع قديم باسم هذا السلطان لصدقناه . اما وهو يحدد عدد السنوات فاننا نحس - ان المؤلف وليست شخصيته هو الذى يتكلم .



وقصة « ثقب في جدار الزمن » ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحرية في الزمن ، وهو يعود احيانا الى ماضى اندثر كما في « رقم ٤ يأمركم » ، او يقفز الى مستقبل بعد آلاف السنين كما في « حذار انه قادم » ، لعل البشرية تتعظ في كلا الحالين : من مصير ماثل او آخر رابض ، وهو يتحرك بنفس الحرية في المكان فيجوب

أرجاء الفضاء المتسع ، ويجعل مصير البشرية مرتبطا في مستقبله بهذا الفضاء اللانهائي ، حيث تسكنه كائنات أكثر ذكاء وفطنة من البشر كما رأينا في قصص « رقم ٤ يأمركم » و « عين السماء » و « وجهان لقصة واحدة » و « مندوبة فوق العادة » ، ولعل قصة « حادث غامض » هي القصة الوحيدة التي نجد فيها ان الكائنات الموجودة على سطح كوكب آخر أقل تطورا من البشر . انهم الحلقة المفقودة في سلسلة التطور ( ص ١٣٩ ) وهي قصة تروى كيف ان أحد علمائنا المصريين أراد أن يطور هذه الكائنات فيجعلها - عن طريق الارسال الالكتروني - تقفز ثلاثة ملايين عام في نانية واحدة ، فيدلها على اكتشاف النار . لكن هذه القفزة الحضارية كانت أعنف من أن تحملها هذه الكائنات المتخلفة ، فما لبثت النار التي أعطاها لهم أن ردت اليه لهيبا أتى عليه .

ولعل المؤلف لم يهبط الى أعماق المحيطات لأنه أرجأ ذلك الى روايته التالية التي أعلن عنها في نهاية مجموعته « مرده المجال الثاني » فأبطلها مجموعة من العلماء استطاعت أن تغزو قاع المحيط وتقيم حضارة فيه ، هدفها - هو نفس الهدف الدائم لكل أحلام نهاد شريف العلمية - ألا وهو القضاء على ما يؤرق البشرية : وسائل التدمير الرهيبة التي هي نتاج العلم أيضا . وهذا هو جوهر الصراع في قصص هذه المجموعة كما هو جوهره في روايته التي نرجو لها النشر قريبا .

## آثار على الشفاة

### لحسن عبد المنعم

تتكون هذه المجموعة من خمس عشرة قصة ، تتميز  
أول ما تتميز بعنصر الحدوثة ، أى انها قصص تقرا  
وتروى ، ففيها الاهتمام بالحدث من ناحية ، وفيها  
التحليل من ناحية أخرى ، فيها ما تتميز به الحدوثة  
من التزام الترتيب الزمني للحوادث من ناحية ويتخللها  
استرجاع الذكريات من ناحية أخرى ، فهناك دائما  
حركتان : حركة خارجية تربطنا بالعالم الحسى ، وبالزمن  
الحاضر ، وحركة داخلية تربطنا بنفسية الشخصيات  
وبالزمن الماضى .

الظاهر والباطن : هناك اذن ظاهر وباطن فى قصص  
المجموعة ، لكنه لا يقتصر على ظاهر الشخصيات  
وباطنها ، بل تتجاوزها الى ظاهر الامور بصفة عامة  
وباطنها وما بينهما من اختلاف . وبيان هذا الاختلاف  
هو - فيما أعتقد - مبرر ابداع هذه القصص ، فهذا  
الاختلاف - الذى قد يبلغ حد التناقض - هو ما يؤرق  
الفنان وهو ما يدفعه الى عملية الخلق لعله يستطيع ان  
ينقل الى الآخرين ما لديه من انطباع . وهذا الاختلاف  
بين الظاهر والباطن ليس مجرد رسالة يريد الفنان ان  
يلفها الى العالم ، بل هو جوهر العملية الفنية نفسها  
لأن فيها وبها يتمثل العنصر الدرامى الذى يكون محور

## معظم قصص المجموعة .

مثلا في القصة الاولى «رسالة بعلم الوصول» سنتيلا في ظاهرها سيدة عاشقة تهب السعادة لرفيق رحلتها الدكتور اكرام ، وتتحمس للفضية العربية الى حد انها تود أن تشترك في الانتقام من انعصابات الصهيونية، ثم يتكشف كل ذلك عن انه زيف يخفى وراءه حقيقة كريهة . . . انه تمويه لصلتها باعمال الجاسوسية ، وما مثلت هذا الدور كنه الا لتفري اكرام على ايصال رسالة تتصل بعملها الى عميلة من عملاء الشبكة التي تعمل بها والتي تعيش داخل مصر ، بزعم انها رسالة من صديقة الى صديقتها .

وفي قصة « لا شرقية ولا غربية » نجد الدكتور سالم الطرابلسي ينقل - على اثر ترقيته مديرا عاما لمصلحة الاجازات العامة - الأنسة تحية عامر السكرتيرة الخاصة لمدير المصلحة ، ينقلها الى ادارة الاجازات الخاصة مع ترقيتها الى منصب وكيل ادارة . وترد الفتاة الصفعة بطلب نقلها الى مصلحة اخرى بالوزارة، فيؤشر بالموافقة وان ذيل تأشيرته بعبارات اضعافها عليها ممتدحا عملها. هذا هو ظاهر الامور . غير ان الظاهر كان يخفى وراءه باطنا يتجه في تيار مضاد ، هو الذي صنع النهاية المفاجئة كما كان المحور المستتر للعنصر الدرامي . لقد تزوج الدكتور سالم الطرابلسي الأنسة تحية عامر وحصل بدوره على اجازة خاصة يقضيها في أحضانها. وكأنما كل تصرفات الدكتور سالم الطرابلسي السابقة لم تكن الا مقاومة لرغبة دفينة في نفسه ما لبثت أن تغلبت شيئا فشيئا على مقاومته حتى جرفت بها وانتصرت.

وفي قصة « شيء مضحك » نجد ان التناقض هنا



ليس بين العالمين الداخلى والخارجى للشخصية ، بل  
بينه وبين المجتمع . فالمجتمع له زاوية رؤيته ،  
والشخصية لها زاوية رؤية مخالفة . مجتمع المعزين  
فى استشهاد حسام الملوانى يتهم زوجته الدكتور هدى  
بأنها هى التى دفعته دفعا الى التطوع فى سلك الضباط  
الاحتياط ليضاعف دخله ارساء لهذه الزوجة التى تريد  
أن تنهب الدنيا نهبا . والزوجة تعلم انها حاولت أن  
تقنعه بكل وسائل الاقناع للعدول عن تطوعه ، إلا انه  
ركب رأسه - كما يقولون - وابى . ومن تناقض هذين  
الخطين يتكون العنصر الدرامى للقصة حتى نصل الى  
نهايتها حيث تبلغ المفارقة ذروتها عندما يعزى الدكتور  
هدى أحد أصدقاء حسام بقوله : تشجعى يا دكتورة ،  
إن حسام قد استشهد ، بذلك حظى بأرفع صورة من  
صور الموت . ولو أن أحدا منا اختار لنفسه أن يموت  
لما كان هناك أفضل من الاستشهاد . فهذا خط ثالث  
لا يرى أن حساما قد تطوع ليزيد دخله ، ولا أنه تطوع  
بدافع من زوجته لمضاعفة دخلهما ، بل تطوع بطولة  
وتضحية . ولهذا كان الرد على هذه المفارقة بمفارقة  
أخرى ، فقد أحست هدى - فى غمرة الحزن - برغبة  
فى الضحك .

وفى قصة « آثار على الشفاه » نجد أن البطل رغم  
تدينه وتقواه استسلم لاغواء إحدى النساء المجهولات  
فى حلقة الليل وفى ظروف خاصة ، ورغم أنه بدا لنا  
أنه قد اغتصب ، إلا أنه حين ناقض نفسه فى النهاية لم  
يستطع أن يقنع نفسه بأنه كان مضطرا . . ولماذا لم  
يهرب من هذه المرأة ، ولماذا لم يستنجد ، وهل  
الفضيحة التى توقعها أفدح من الخطيئة التى تردى  
فيها ؟ وكونه اكتشف فى النهاية أن المرأة التى افترسته

— على حد ما عبرت القصة عن رأيه — عجوز شمطاء  
لا يغير من الامر شيئاً وان يضيف الى المأساة عنصر  
السخرية .

وفي قصة « مع ايقاف التنفيذ » نجد التناقض بين  
الظاهر والباطن ، يصل الى حد المبالغة الفنية . فطالبة  
الطب حنان تتقبل ما ابداه نحوها استاذها الدكتور  
وجدى الاصيل من مشاعر تصل الى حد الارتباط  
الشرعى ، ثم لا نكتشف نحن كقراء — بل تكتشف هي  
بنفسها ولزوجها وبعد ان يسافرا الى لندن — ماتعيشه  
من تناقض قائلة : انا قدام الناس مراتك ، ولكن قدام  
ربنا وقدام نفسى وقلبى انا مرات ميمى ابن جوز امى .  
ويتساءل القارئ : لماذا قبلت اذن السير الى نهاية  
الشوط ولم يكن ثمة ما يكرهها على ذلك . ثم ما الذى  
عاد فأكرهها على الكشف عن ازدواجية مشاعرها  
للرجل الذى وثق بظاهرها ، وحسب إنها كل واحد  
خالص له .

وفي قصة « شجرة الخلد » نجد التناقض نفسه بين  
الظاهر والباطن عند اخلاص وهو — فيما يبدو — من  
اسماء المتضادات ، فقد اختاره المؤلف تهكما . لقد  
عارضت اخلاص فى البداية أن يعيش ثالث غريب فى  
شقتهمها هى ووزجها حتى ولو كان ابن عمه ، وحتى ولو  
كان متزوجا وله ستة أبناء . لكن هذه المعارضة كانت  
تخفى وراءها اشفاقا من ضعف مقاومة رغباتها الدفينة .  
وكانت قد عاشت مع زوجها سبعة أعوام كاملة لم  
ينجبا خلالها ولدا ولا بنتا . كانت تخشى هذا الوافد  
خوفا على نفسها ، وبالتالي اكراما لزوجها ، وقبلت  
ضيافته اكراما له أيضا مما أثلج صدره ، ولو اطلع على

ما ترتب على هذا القبول ، لو اطلع على الوجه الآخر،  
لانتفض صدره . فبعد عشرة أسابيع على استقبال  
صلاح أحست اخلاص بأعراض بذرة تتخلق في أحشائها.  
ويتساءل القارئ في نهاية القصة هل كان اخلاصها  
أذن لأنوثتها أم لتنجب لها ولزوجها من يملأ عليهما  
حياتهما ؟

وفي قصة « أنا في انتظارك » نجد ان المعاملة المتعالية  
الخشنة التي كانت تعامل بها السيدة نوال زوجها  
السيد عبد الحميد المستشار بالسفارة المصرية في طوكيو،  
قد خلقت تيارا تحتيا بينه وبين المدرسة اليابانية تسو  
والتي تعلم زوجته اللغة اليابانية ، وبحكم ترددها على  
المنزل أدركت تخلخل العلاقة الزوجية وأشفقت على  
الزوج باعتباره ضحية لزوجة شرسة متعالية . وكانت  
نهاية الصراع بين ما يضطرب به ظاهر الاحداث وما  
يضطرب به باطنها هو وثيقة طلاق من جانب وزواج  
مرتقب من جانب آخر .

ولعل قصة « هي والهاتف » آخر قصص المجموعة  
هي القصة الوحيدة التي نجد فيها ان الظاهر كان يوحى  
بالاثم بينما يتكشف الباطن عن الخير . فالزوجة تتصل  
تليفونيا اتصالات أثارت ريبة الزوج . فلما تكشف له  
الوجه الآخر ، تكشف عن وجه مضى . فهي تتصل  
بزوجها الضابط السابق الذي ظن أولا انه في عداد  
الأموات في معارك المرات عام ١٩٦٧ ثم اتضح انه حي  
لكن ليس فيه من الحياة الا لسان يتردد بعد أن  
أجهز اللغم الذي انفجر فيه على معالم الحياة .

ولم يكن اسم السيدة وفاء هذه المرة من باب التهكم .  
وبدلا من أن يهدم الباطن الظاهر كما حدث في القصص

السابقة ، فان تكشف الباطن دعم الظاهر، فقد تضاعف حب الزوج لزوجته وتقديره لها ولوفائها .

ان الاستاذ حسن عبد المنعم يريدنا من خلال قصصه الا ننخدع بعالم الظاهر ، وان ندرك ازدواجية الكائن الانساني ، وان ما يبدو انه منصرف عنه قد يكون تعبيراً عن رغبة أشد ، واننا يجب ألا نقاجأ في الحياة كما نقاجأ في نهايات قصصه لاننا توهمنا ان الشخصيات الانسانية شخصيات مسطحة خيرة أو شريرة ، بيضاء أو سوداء ، بينما يكشف لنا الفن عن مدى تعقدهما وتناقضهما .

### النهايات :

من هنا كانت المفاجأة في نهايات معظم القصص ، وهي نهايات احباطية في الغالب ، ففيما عدا قلة من القصص ، نجد ان كل ما كان البطل قد هيا نفسه له — طبقاً لظاهر الامور — يتحطم في النهاية نتيجة لاكتشاف تيار تحتى يتحرك في اتجاه مضاد .

اما الوسيلة التكنيكية التى جعلت هذه النهايات المفاجئة أمراً ممكناً فهي الضمائر المستخدمة فى القصص، ففي معظم القصص نجد ان الضمير المستخدم اما ضمير المتكلم ، واما ضمير الغائب الملاصق للبطل أى الذى يتحدث من وجهة نظره ، تماماً كما لو كان ضمير المتكلم . وبذلك لا يتاح للقارئ أن يدرك الا مشاعر احسدى الشخصيات ووجهة نظرها وزاوية رؤياها دون أن يتاح له الاطلاع على وجهات النظر الأخرى . من هنا أمكن ان تكون النهاية المفاجئة حين تتكشف له فى النهاية غفلة أو حسن نية الشخصية التى قدمت لنا القصة

من خلال وجهة نظرها ، وتتضح لنا أنه كان هناك وجه آخر غائب عنا لم يتم لنا أن تكشف عنه أو تكشف لنا عن نفسه إلا عندما بلغ تصادم الالهواء ذروته فأحدث هذه الفرقة القصصية التي هم أشبه تلك الفرقة التي يحدثها تصادم التيارات الساخنة والسياردة والسالة والمهجة في طبقات الجو العليا وما يعقبهما من تفريغ الشحنة أو لما تنوء به من بخار الماء .

ولكن أحيانا ما يبدو وكأن الهدف من القصة هو هذه المفاجأة بعينها ، كما كان الهدف من بعض أبيات الشعر التقلبي هو القافية ، بدلا من أن تكون النهاية أو القافية نهاية طبيعية لما سبقها . ولهذا فإن أحداث القصة لا تقنعنا اقناعا كافيا . ولعل أبرز مثال على ذلك قصص مع إيقاف التنفيذ ( كما بينا سابقا ) و«أنا في انتظارك» حيث يتساءل القارئ : ما الذي يفري سيدة يابانية بالتعلق بمصري يختلف عنها جنسا ودينا مع ضعف شخصيته أمام زوجته ضعفا يكاد يفقده رجولته . و « شهيدة الحب » حيث نما الحب بين قائد الطائرة صلاح عزمى ونجوى حبا ملك عليه كل جوانحه .

« لقد أصبحت لا أنتظر لقاء بصبر نافذ الا لقاءك .. وكل لقاء عداه يهون .

لقد أصبحت لا أتوقع صوتا عبر الهاتف الا صوتك .. وكل صوت عداه نشاز .

لقد أصبحت لا أسيغ ملمسا كلما صافحت انسانا الا ملمسك .. وكل ملمس سواه ثلج .

لقد أصبحت أجد الدنيا فراغا لا يماؤه الا أنت .

لقد التقيت ذات مرة بصديقة ... الخ ( ص ١٩٢ ) .

وبرغم كل هذا الهيام فانه حين يرسل اليها ينبئها  
بعجزه أن ينجب لها أطفالا اذا تزوجا ، فان النصيحة  
التي تقدم لها أن تكون شهيدة الحب . هكذا ببساطة  
كما ذكر الدكتور عبد القادر القط في ندوة أدبية نوقشت  
فيها هذه المجموعة .

( في الفقرة السابقة ملاحظة أسلوبية في تكرار كلمة  
( لقد ) فلو حذفت في بدايات الجمل لجاء الأسلوب  
أسرع إيقاعا وأشد وقعا )

### الشخصيات :

فاذا انتقلنا الى الشخصيات القصصية توقفنا عند  
ملاحظة تسترعى الانتباه ، ذلك ان معظم شخصيات  
الرجال تؤمن بفكرة التماسك الاسرى ، بل هي مرتبطة  
- على وجه التحديد - بأمهاتها برباط روى ، لعله  
رباط دينى في معظم الاحوال ، وعندما يرتكبون الخطيئة  
يرتكبونها بعد صراع نفسى يصونهم حيناً وان كانوا  
يستسلمون في النهاية . اما العنصر النسائى فهو العنصر  
الأكثر ايجابية اجنبيات كن أو مصريات ، فهن اللاتي  
يقمن بدور الاغراء والاغواء وكأننا أمام صور مختلفة  
لقصة آدم وحواء .

فالدكتور اكرام في قصة « رسالة بعلم الوصول »  
لا يحمل اسم أبيه ، بل يحمل اسم أمه حتى انهم كانوا  
يسمونه في البلد اكرام بن جليلة . وهو يتطلع أن تكون  
زوجته من طينة أمه ، وهو يتذكر أمه وهو جالس في  
الطائرة الى جانب رفيقة سفره الاجنبية الجميلة ، وان  
دعوات المرحومة والدته سوف ترعاه وتقود الطائرة الى  
بر الامان .



تلك هي علاقته بأمه . أما علاقته بالنساء فهن في رايه كالحلوى ، ذلك النوع من الحلوى الذى يلتصق بالأسنان فلا نستطيع التخلص منها ، أو من بقاياها . وفي نهاية الليلة السابعة من اللقاء أوصلها الى باب غرفتها وهم بمفادرتها ، فسأله أن يقبلها قبله الليل ، قبلها على جبهتها فقالت لا ، ليس يكفى ، فوضع شفتيه على خدها المتوهج ، فقالت لا ، ليس يكفى ، فقبلها على شفتيها ... ولم يعد من المعركة إلا الى غرفته مع تباشير الفجر ، وتتردد في القصة كلمات : « لم يجد بدا من تقبيلها » .. « الهزيمة المنكرة » .. « المعركة » .. وكان كل ما في كيانه يهتف بالسؤال الملح ، لكن دون أن يحظى بالجواب ، كيف بالله يارب هل تخليت عني . وفي الليلة التالية يقول لها : « أنا بالفعل مرعوب .. أنا لا أصدق اننى أتيت هنا ؟ » . بينما هي تقول : « لقد أعطيتك نفسى .. ذلك كان قرارى . لم يخالجنى أى ندم . اتفهم . لا ندم على الإطلاق » .

وفي قصة . « شيء مضحك » نجد الأم تخلص لتربية ولديها بعد أن غدر بهما أبوهما وتركهما في حضانتها وهما في الثامنة والتاسعة طفلان على أعتاب الحياة ، وكان ابنها حسام الملوانى شديد الحب لها ويعمل على استرضائها .

وفي قصة « آثار على الشفاء » تجسد البطل تقيا رغم شبابه ، تفاخر به أمه وتحدث عن صلواته وعن صومه وعن عفته بل عن طاعته لها وحرصه على مرضاتها حتى انها طلبت منه السفر الى المنيا ليشترك في الفرح الذى يقام هناك بمناسبة زفاف أحد أصدقاء

الأسرة الأعزاء ليحمل اليهم - نائبا عنها - هدية الزواج ، فلم يستطع أن يرفض ، لأنه لم يكن يرفض لها أمرا . وعندما كان يفكر في الزواج كان يفكر في أن يقيم في الشقة مع أمه .

وعندما اضطر الى المبيت بسبب تأخر حفل الزفاف اندست الى جواره امرأة يفضحها عطرها الرخيص والتصقت به بل أحاطته بساعدين قويين وهى تهمس فى أذنه همسا كالفحيح أن يرحم عذابها ولا يضيع الوقت ، بينما يتوسل هو بدوره اليها وصوته الهامس يبكى : ارحمىنى أنت واثق الفضيحة . وبعد ذلك نقرأ كلمات : استسلم لعدوانها منهزما . كما نقرأ أفعالا مثل : اعتدت عليه ، أنشبت فيه سعارها ، اقترسته دون أن يملك لها دفعا .

والدكتور وجدى الأصيل بطل قصة « مع إيقاف التنفيذ » كانت أمه تتمنى وتدعو الله أن يحقق أمانيتها فى أن يوفق الى العروس التى تستحق الفوز بيده . كان فى نظر أمه هدية من هدايا السماء بالنسبة لآى عروس على وجه الأرض وأمه تطلب منه أن يختار من الحسان من يشاء أو أن يدعها تختار وتخطب ود الصديقات والمعارف والأسر . وعندما تزوج طالبة يفاجأ بأنها لا تحبه بل على علاقة بابن زوج أمها « ميمى » الشاب الذى عندما رآه الدكتور وجدى لم يعرف هل هو فتى أو فتاة .

أما قصة « أنا فى انتظارك » فهى قصة الزوج السلبي الى أبعد حدود السلبية سواء أمام زوجته أو أمام المدرسة اليابانية تسو التى انتزعت من أحضان زوجته بمبادرتها هى . وهل أكثر سلبية من أنه حين اكتشف

ليلة الزفاف أن زوجته نوال ليست عذراء وتجاوز هذا الاكتشاف اعتبرت نوال أن هذا الاكتشاف جريمة من جانبه . وعندما أشفقت عليه من هذا الوضع أرسلت هي إليه - بعد أن فارقتها مع زوجته الى مصر - برقيتها القصيرة « أنا في انتظارك » .

وفي قصة « ماشا بيتروفتش » الروسية التي جمعها بطارق الحملاوى عربية قطسار النوم من موسكو الى لينينجراد كانت هي التي طلبت اليه أن يخمد المصباح الصغير الذي يسكب النور فوق رأسه لأنها تفضل أن أن تستمع الى صوته عبر الضوء الأزرق المتناهي في الخفوت والذي يشبه ضوء الفجر الوليد ، وكانت هي التي اجتازت بأناملها الممر الذي يفصل بين الفراشين وتحسسه حتى تبلغ أنامل يده ، وتعانق الكفان وهي تقول له : حدثني طويلا .. الى الصباح يا صديقي القادم من مصر .

وفي قصة « المظالم » نجد المرأة هي التي تستدرج الرجل القوى الاستاذ ليب عصفور ذا المواقف المتسمة بالجرأة في مجلس النواب ونجحت في محاولتها .

على أن هناك قصصا أخرى كانت فيها علاقة الرجل بالمرأة هي تلك العلاقة الطبيعية في مجتمعنا ، وفي الوقت نفسه نجد أن علاقة الأبطال بأمهاتهم في تلك القصص اما لا ذكر لها واما أنها ليست شديدة الارتباط على نحو ما نجد في القصص السابقة .

ونطيل لو اننا تناولنا الزمن الذي تقع فيه أحداث كثير من قصص المجموعة ، فهو غالبا ما يكون ما بين نكسة ١٩٦٧ حتى معارك اكتوبر ١٩٧٣ ، ففي القصة

الأولى إشارة واضحة الى انه كان قد انقضى على يونيو الحزين بضعة أعوام . وحسام بطل قصة « شيء مضحك » تطوع في القوات المسلحة واستشهد في معركة الممرات عام ١٩٦٧ . والدكتور انعام بطلة قصة « حبيبة أمها » تمضى في طليعة الكتائب التي أسرعت لتقف مع أبناء السويس أثناء محاولة الاسرائيليين اقتحامها في معارك أكتوبر ١٩٧٣ حيث تستشهد دفاعا عن الوطن . والعقيد محمد السويفى بطل قصة « الصدى » سرح وهو لم يبلغ الخامسة والأربعين في الأيام التالية لبدء النكسة ، فكان كبشا من كبار الفداء . كأن النكسة تقتضى مزيدا من الضحايا ، لم تكف بالآلاف من الضحايا الذى أضاعتهم ، وانما لابد من ضحايا من الأحياء .

وفي قصة « هى والهاتف » تجد ان الزوج السابق للزوجة كان ضابطا وانفجر فيه لغم أثناء قيامه باحدى المهام في الضفة الاخرى من بورتوفيق لاقتحام أحد مواقع العدو فأصبح شهيدا حيا .

ومما يجدر التنويه به هنا ان هذه القصص التى تعودنا أن نصفها بالقصص القومية او الوطنية من أنجح قصص المجموعة ، رغم انى أسسمها الباب الضيق للقصة ، لأنها تغرى مؤلفيها بالخطابة والأسلوب التقريرى المباشر والوعظ وارتفاع الصوت . أما القصص التى أشرنا اليها فليس فيها شيء من هذا كله ، بينما نجده فى بعض القصص الأخرى من المجموعة . انها لا تذهب الى ميدان المعركة ، بل تكتفى بأن تلتمس - فى رقة بالغة - وقع المعركة على نفسيات البعض ، وربما عنيت هذه القصص بالنقد الاجتماعى بينما تكون

## البطولات والتضحيات هاشية أو مجرد خلفية .

فقصة « شىء مضحك » تتميز بالتخلص من أسلوب السرد المباشر - الذى تتسم به بعض فقرات فى بعض قصص المجموعة - لأنها تتكون من عدة أصوات أبرزها الصوت ( المعزين ) وضده ( الدكتور هدى ) حتى تفضى إلى الضحك فى غمرة الحزن . و « الصدى » تكشف - بدون خطابة - عما يمكن أن يحدث لضابط تقاعد فى الخامسة والأربعين ، فلا يجد إلا مزاحمة زوجته فى مطبخ بيتها حتى تضج منه فيصفعها صفعة لا تعرف هل المقصود بها هذه الزوجة الضحية أو هذا النظام أو العرف الذى جرى على أحالة الضباط على الاستيداع وهم فى أوج رجولتهم .

كذلك فإن قصة « الجنة المهجورة » من أنجح قصص المجموعة رغم بساطتها وكتابتها بالطريقة التقليدية وتناولها أزمة المساكن ، أنها قصة أسرة ضاق بها مسكنها فألحت الزوجة على البحث عن مسكن أكثر اتساعا وبذل الزوج ما يطيق وما لا يطيق حتى وفق فى النهاية إلى المسكن المأمول ، ولكن الزمن يعدو ، والأبناء يتسربون واحدا بعد الآخر ، حتى عاد الزوجان كما بدأ ، مجرد اثنين - وقد تقدم بهما السن - فى هذا المسكن المتسع المهجور ، فلم يجدوا أفضل من أن يجعلاه « جنة الأحلام للطالبات المفtries » على نحو ما أعلنت اللافتة الجميلة التى تألفت على واجهة الشقة . أنها قصة تفيض أنسانية وصدقا .

وتعقب القصص بجسـو الموظفين ومكاتبهم ودرجاتهم وعلاقة رؤسائهم بمرءوسيتهم أو مرءوسيتهم برؤسائهم وبالقضايا الاجتماعية المعاصرة . غير أن أبرز ما تناولته

القصص هو علاقة الرجل والمرأة في مجتمعنا في أبرز صورتين لها : الحب والزواج .

أما الشكل القصصى فقد أخذ من القصة التقليدية الاهتمام بالحديث والترتيب الزمني وعنصر المفاجأة في النهاية ، وأخذ من القصة المعاصرة عنصر التحليل واستخدام أكثر من ضمير والتحرك من الخيارج إلى انداخل ومن الحاضر إلى الماضي ذهابا وإيابا .

وبذلك نجحت قصص المجموعة في أن تجمع بين عنصرى التسلية والنقد الاجتماعى ، وأن تفاوتت درجات هذا النجاح بين المسالفة التى لا تقنع حيناً والشفافية الفنية التى تبهرنا بصدقها وإنسانيتها أكثر الأحيان .



## محاكمة السيدة «س» سكينة فنزاد

تتكون هذه المجموعة من سبع قصص ، تدور حول معظم ما يدور حوله أدبنا النسائي ، وهو قضية المرأة في مجتمعنا المتغير . ان محاكمة السيدة « س » عنوان المجموعة وآخر قصصها ، تتحول الى محاكمة المجتمع الذي يدفع اما مثقفة الى قتل وليدها بعد ان اكتشفت انه بنت وليس ولدا . وكما تطالب هذه القصة بمساواة المرأة بالرجل منذ لحظة ولادتهما ، فان القصة قبل الأخيرة وهي « انسان بلا جنس » تطالب بهذه المساواة لحظة نضجيهما ، فلماذا يحق للرجل ان يخون زوجته وقد تعاهد كل منهما على الوفاء للآخر يوم ارتبطا ببعضهما ؟ ان بطلنة القصة لا تفكر في اقتراف خيانة مقابلة ، كل ما قررته هو فصم هذه العلاقة التي لا تكافأ فيها ، انها لا تطالب بخيانة مقابل خيانة ، بل بوفاء مقابل وفاء ، وما اعظم الفرق بين المطالبتين . وكما ندرك من عنوان القصة انها صرخة لمعاملة المرأة كإنسان بغض النظر عن جنسها . اما القصة الأولى « زمن الهجرة تحت الجلد » فان بطلتها تبحث عن الحبيب في شكل الأب ، عقدة الكترا مرة أخرى . لذلك فهي تطلب توفر شرطين : العمر فوق الخمسين ، وأن يكون قد عرف في شبابه امرأة اسمها أمينة . ومن القصة ندرك

أن أمينة هي والدة الراوية ، وكل يدعى معرفته بها ليفوز بالابنة . أنها معاناة الجيل الجديد في البحث عن جذور له ، واحساسه بالضيق ورغبته الملحة في الانتماء . وهكذا تدور قصص المجموعة حول المرأة حبيبة وزوجة وأما ، أى المرأة في علاقاتها الثلاث بالرجل ، لتكشف عن مأساة عدم تكافؤ الطرفين ، وهى مأساة تصل ببشاعتها أن تقتل أم طفلها .

ولئن كانت هذه المجموعة القصصية تشترك مع غيرها من المجموعات التى صدرت عن كاتبات أخريات فى هذا المضمون ، فإن ما تتميز به هذه المجموعة هو الشكل الذى قدمت فيه المؤلفة هذا المضمون المشترك ، فهو شكل متميز منفرد عن أى مجموعة قصصية أو حتى رواية صدرت عن إحدى كاتباتنا القصصيات .

فالمؤلفة تفرق - فيما يبدو - بين الصحافة والأدب ، وتعلن أنه لا يجب الخلط بينهما لمجرد أنهما يشتركان معا فى استخدام اللغة أداة لكليهما . وثمة عدة تفرقات بين الميدانين ( يمكن الرجوع إليها فى كتاب بين الأدب والصحافة لفاروق خورشيد ) لعل أهمها أن القصة الصحفية تقتضى قدرة على صياغة الحدث واستثارة الانتباه إليه وتحقيق فى الوقت نفسه الأغراض الصحفية الأخرى مثل خدمة المواضيع العامة والدعاية غير المباشرة لأحداث السياسة وقضايا الاجتماع والفكر وتنبيه الراى العام وتدعيمه ، وهى قصة هادفة وإن كان هدفها الاستثارة والامتناع والتسلية ، وهى استهلاكية بمعنى خضوعها لذوق العصر والموضة ورغبات القراء المختلفى المستوى الثقافى والاجتماعى ، ( فاروق خورشيد ، بين الأدب والصحافة ، الدار المصرية للنشر ، ١٩٦١ ) .

أما القصة القصيرة كعمل أدبي فهي فن له وجوده الخاص المستمد من الجدل بين الوجود الذهني والوجود المادي ، أنها - شأها شأن بقية الفنون - عمليه تركيب وبناء من خامات أخرى مستمدة من الوجوديين الآخرين السابقين عليها هدفها نقل انطباع ما ( وليس خبرا ) ناتج عن حالة وجدانية ( وليس عن تفكير عقلي ) الى المتلقى لخلق حالة وجدانية مشابهة تكون في أعم صورها حالة حزن أو فرح . ونقل هذا الانطباع يتم في القصة عن طريق الأحداث والشخصيات والأسلوب وكل عناصر القصة المعروفة وما يضيفه اليه عباقرة هذا الفن .

ومن هنا فان السمة الأولى للمجموعة القصصية « محاكمة السيدة س » هي أنها لا تنأى فقط عن القصة الصحفية ، بل لعلها تقف في أقصى الطرف الآخر ، الطرف الذي اتفق على تسميته بالأدب الطبيعي أو التجريبي . ولعل هذا راجع الى أن المؤلفة - وهي صحفية وتكتب القصة الاعلامية للاذاعة - تخشى أن يختلط عليها - وعلى قرائها - الأمر . فقصص المجموعة تطالبك بالمعاناة ، وتخطيء اذا أنت توهمت أنك مقبل على مائدة أدبية سهلة المضغ سهلة الهضم ، ووجهة نظر المؤلفة في ذلك انه اذا كانت الحياة حولنا صعبة معقدة في كل خطوة تخطوها ، فلماذا تكون القصة والأدب - من دون سائر ما نتلقاه ونلقاه في حياتنا - سهلا ميسرا . والسيدة سكيمة قواد تشير بذلك جدلا قديما حول طبيعة الفن ، وهل هو صورة من الحياة أم تمثل لها مهمته أن يقيم توازنا مع الواقع المادي اللامكترث والمجتمع الانساني المتعاطف حينما الشرس حينما آخر ، وهو جدل ثار في حياتنا الادبية عندما طفت موجة ما سمي باللامعقول وأدب العبث في الستينات ،

وفي هذا يقول العقاد « أن الماء المختلط بالأتربة والشفايات  
عكر ، ولكن العين التي تدرك أنه عكر ليست بعكرة  
ولا يجوز ان يعكرها عمدا لكي يصبح النظر موافقا  
للمنظور ... » ( صحيفة الاخبار ، القاهرة ، ١٢ فبراير  
١٩٦٤ ، ص ١٢ ) .

وقد أمكن للمؤلفة تحقيق هذا الاغراب في قصصها  
بعده وسائل تكتيكية يمكن اجمالها فيما يلي :

أولا : شخصيات القصص بلا أسماء مما يقربها من  
التجريد ، تتعرف عليهم عن طريق ضمائر اللفه ، ضمير  
المؤت تارة والمذكر تارة اخرى . فيما عدا القصة  
الاخيرة التي جعلتها عنوانا للمجموعه وهي محاكمة  
السيدة « س » ، ورغم انها افصحت في القصة عن  
اسمها « سلوى حسين » الا انها لم تذكر في العنوان الا  
الحرف الاول من اسمها كنوع من التجريد على نحو  
ما نفعل في الرموز الرياضية ( ونحن نرمز بالحرف س للحد  
المجهول في المعادلات الرياضية ) وعلى نحو ما نجد في  
قصص الكاتب التشيكي كافكا الذي اشار الى بطول  
روايته « المحاكمة » بالحرف « ك » ، وهو في الوقت  
نفسه الحرف الاول من اسم كافكا ، كما ان س هو  
الحرف الاول من اسم المؤلفة ، دلالة على صلة  
المؤلفة ببطله قصتها ، وان كان من المعروف ان القصص  
يقوم بما يعرف بعملية التكثيف في شخصياته أي أنه  
يركب شخصياته من عدة شخصيات يعرفها في واقعها  
على نحو ما نراه من شخصيات في أحلامنا ، وكثيرا  
ما يكون جانب من شخصية القصاص هي إحدى  
مكونات شخصيته الفنية . وفي قصة « فينوس ينمو لها  
ذراعان » نقرأ أسماء : بهيرة هانم ، ومشيرة ، والدكتور

شميم وشريف ، لستكنها شخصيات ثانوية ، أما أسماء الشخصيات الرئيسية فتظل محجوبة عنا شأنها في ذلك شأن شخصيات الفصل الأخرى .

نانيا : التنقل بين ضمائر الشخصيات دون أن يكون هناك ما يساعد القارئ مساعدة مباشرة للتعرف على أى شخصية يعود الضمير إليها ، مما يتطلب تنبها وتركيزا شديدين . مثل في قصة « وجاء جبريل قبل مواعده » نجد أن السيدة الحامل تقف على محطة الأوتوبيس ننتظر مع الآخرين آخر أوتوبيس يمر بهذه المحطة ، وتصف البطلة المنتظرين لكثرتهم - من خلال وعيها - بأنهم مثل كوم اللحم ، وأخيرا يأتى الأوتوبيس لتستقله وسط زحام الراكبين ، فنقرأ هذه الجملة « ازداد الضغط عليها ، كوم اللحم يحاصرها ، ضرباته في أعماقها تمزق جنبها » ( ص ٦٧ ) . ان المؤلف لا تتوقف لتوضح وتضع بين الجملة الأخيرة وما قبلها ما يفهم بأن ضمير الفائب الأول يعود على الناس المزدحمين فى الأوتوبيس حول بطلة القصة ، بينما ضمير الفائب الثانى يعود على الجنين الذى تحمله بين جنبها . والقارئ المتسرع يختلط عليه الأمر ما لم يستعد قراءة الجملة أو الفقرة .

ولعل الإيضاح الوحيد الذى تقابله - وكان إضافة لا لزوم لها - هو ما جاء فى الفقرة التى تعبر عن قلق الأم فى قصة « محاكمة السيدة س » وهى تريد أن تعرف ماذا كان وليدها ذكرا أم أنثى ، فنحن نقرأ الجملة التالية « صرخ الوليد .. ما زالت لم تفسره جيدا .. مكانه عند ساقها لا يسمح لها الرؤية كاملة .. لوت رأسها وجرت بعيونها على جسده .. انسحق قلبها

.. ثبتت رؤيتها جيدا .. رفعت رأسها وتأكدت ..  
لم يكن ولدا .. امه قلبها في رأسها .. تقرر الموقف  
بتهنئة جارتها ..

— عروسة كما القمر .

فردت ملاءة بيضاء .. ترنح جسدها كله ( ص ٩٩ ) .  
فكلمات « لم يكن ولدا » ايضاح لا لزوم له وحذفها  
كان أجمل ، لأن القارئ يستطيع استخلاص هذه  
الحقيقة مما قبلها وبعدها .

ثالثا : وبالطريقة نفسها يتم الانتقال بين الزمنين  
الماضي والحاضر ، فلا وقت لا يوضح ان هذا حدث في  
الماضي وذاك يحدث في الحاضر ، فنحن في الأوتوبيس مع  
السيدة الحامل ، ونقرأ قصة مخاضها وولادتها طفلا  
مات ساعة مولده « لقوه واخذوه من حضنها الى حضن  
الأرض » ( ص ٦٨ ) . ثم نعود اليها وجسدها ينتفض  
في الزحام ، فنذكر أننا كنا قد انتقلنا من الحاضر الى  
الماضي ، واننا عدنا الى الحاضر مرة أخرى ، وعلى  
القارئ ان يكون شديد الانتباه لادراك هذا الانتقال .

وقصة « هي انسان بلا جنس » قصة بسيطة للغاية  
ومألوفة للغاية ، قصة اثنين يرتبطان برباط الزوجية  
ويتعهدان على الوفاء كل منهما للآخر ، وتكتشف  
الزوجة ان زوجها يخونها مع أخرى فتقرر الانفصال  
عنه . ان السيدة سكينه فؤاد لا تروى لنا هذا الحدث  
بهذا التتابع الزمني البسيط ، بل تبدأ قصتها بهذه  
الجملة : فتحت الباب .. هو — وهي .. وجدته عند  
شفتيها .. صدرها جسدها كله .. الألف سلمة التي  
صعدتها على قدميها هوت من فوقها بجسدها كله ..



دفعت نفسها .. انزلت وحدها .. الألف سلمة طوتها  
وفردتها .. كورتها وبعثرتها .. مزقت ما عليها ..  
دقت عظمها ولحمها في الحديد والجدران والزحام ..  
في بئر السلم وجدت نفسها مبعثرة .. قامت تلملم  
نفسها .. وضعت الذراعين مكان الساقين ..  
والساقين علقتهما في الكتفين .. جرت على ساقين أو  
على ذراعين .. الرعوس تتابعها .. العيون تنحشر  
داخل شقوق جروحها .. عيونهم تخرج ممثلة  
بدمائها .. » ( ص ٨٦ ) . بهذه الجمل القصيرة الحادة  
المسنونة كأنها القذائف ، وبهذا الأسلوب المزدحم  
بالكنابات والاستعارات والمجاز تقدم لنا اللفة الحالة  
الانفعالية لزوجة صدمت وطعنت وهي تكتشف أو تتحقق  
من خيانة زوجها مع أخرى ، وما نلت أن  
نعود إلى الماضي ، إلى يوم تزوجا ، ثم نمضي قدما معها  
حتى نصل إلى بداية قصتنا ، ثم نتجاوزه حين يقع  
الصدام الحتمي بين الشخصيتين .

وبنفس الطريقة التي يتم بها الانتقال من الماضي  
إلى الحاضر والعكس ، يتم الانتقال بين العالمين الداخلي  
والخارجي للشخصيات ، وأغلبه - كما رأينا - من  
خلال وعي الشخصيات الرئيسية في القصة .

رابعاً : وإلى جانب إسقاط أسماء الشخصيات ،  
والأسماء التي تعود إليها الضمائر وحذف ما يدل على  
الانتقال بين الأزمنة أو العالمين الداخلي والخارجي ، نجد  
- كما قرأنا في الفقرة السابقة - المقتسة من قصة  
« هي إنسان بلا جنس » أنه قد أسقطت كذلك أدوات  
التشبيه وحروف العطف وأسماء الوصل ، وهذا سر  
ما يواجهنا من فقرات تفتي التشبيه تماماً وتحيله

استعارة أو كناية أو مجازاً . مثلاً فى القصصة الأولى  
« زمن الهجرة تحت الجلد » نقرأ هذه الفقرة :

« أحسست أننى وضعت تحت التحفظ .. »

الساعى يتحرك فى الشركة كلها ولكن ترك رأسه على  
مكتبى .. الزميلك الذى ملئت به هذا الرأس لا ينطق  
غير نفس الجملة ..

— قال المدير أننى يجب أن أكون فى انتظاره والأمر  
غاية فى الأهمية » ( ص ١٨ ) .

وهذا كناية عن أنه بالرغم من أن الساعى الذى  
أخبرها أن المدير ينتظرها قد ترك غرفة مكتبها ، إلا أن  
ما قاله لها ظل يتردد فى أعماقها حتى لكأنما ترك رأسه  
على مكتبها مردداً جملة .

ولعل سكينه فؤاد قد أوجزت أسلوبها القصصى على  
لسان الشخصية الرئيسية فى قصتها « الققط » حين  
بعلن فى أولها قائلاً : قد يأتى ما أكتبه ضائعاً من بعضه  
غير موصول — فأنا لا أجمع حواسى بين بدى بقدر  
ما أطلقها تتجسس على اللحظة » ( ص ٥٤ ) .

وهذا ما فعلته سكينه فؤاد فى مجموعتها محاكاة  
السيدة « س » ، أنها اجتهدت أن تدخل من الباب  
الضيق للفن ، ولم تؤثر الدخول من بابه الواسع .  
أرادت أن تتقدم الصفوف ، أن تقدم تجربة طليعية ،  
أن تعاني معها قارئها كما تعاني — وبعاني قارئها — من  
الحياة الواقعية اليومية . لقد أثبتت أن لديها الموهبة ،  
ولا شك أن الدربة والخبرة سيضيفان إلى موهبتها  
ما يجعلها أثبت قدما فى قصصها التالية . ذلك أنها  
أن وفقت فى بعض قصصها مثل «هى انسان بلا جنس»

و « جاء جبريل قبل مواعده » الا انها لم تحقق النجاح نفسه في قصص أخرى مثل قصة « القطط » ، حيث وقف الفموض حائلا بين التذوق وعملية التلقى . ذلك ان الفن الجيد وان كان يجب ألا يكون تكرارا لما سبقه حتى لا يشعر المتذوق انه لا يتلقى جديدا ، الا أنه من ناحية أخرى يجب ألا يكون غموضا يحول دون عملية التذوق . لأن المتلقى لن يتهم نفسه أبدا بالجهل بل سيتهم الفنان بالتعقيد . ولا شك أن السيدة سكيمة فؤاد ستفيد من خبرتها في نشر هذه المجموعة فيما تنوى أن تذيعه على قرائها في مجموعات تالية .

## يحدث أحيانا لزينب رشدي

هذه المجموعة الأولى للسيدة زينب رشدي ، ومما يلفت الانتباه انه لم يسبق للمؤلفة أن نشرت في أية مجلة أو صحيفة ، معنى هذا أن السيدة زينب رشدي تكتب لأن الفن جزء لا يتجزأ من حياتها ، فهي لم تكن تكتب بفرض تعجل الشهرة كما يفعل الكثيرون من شباب الأدباء اليوم .

في القصة الأولى « إدارة حكومية » نلمس أثر الواقعية النقدية ، فبغير خطابه تقدم سلبياتنا البيروقراطية ، انها تقدم صورة لهذه السلبيات من خلال حدث بسيط ، فالراوي قصدت إحدى إداراتنا الحكومية لتنحيز طلبا يتعلق بجواز سفر شخص غائب عن البلاد ، فاكشفت الفوضى وعدم الاحساس بالوقت أو المسئولية ، كل هذا من خلال صور تتنايم ، وخيط القصة ينساب من خلال هذه الصورة ليهبها الحركة .

القصة الثانية « يحدث أحيانا » قطعة موسيقية جميلة ، تشترك فيها ثلاثة أصوات : صوت العشيق ويعبر عنه ضمير الغائب الذكر الملاصق له ، وصوت العشيقة ويعبر عنه ضمير الغائب المؤنث الملاصق لها أيضا وأحيانا ضمير المتكلم . ثم صوت المؤلفة ، وهو

صوت دخيل على الصوتين الأولين . انها لحظة سقوط امرأة مرتبطة بزوج غائب مع رجل كان مرتبطا بزوجة تزوجها عن حب ، غير ان هذا الحب ما لبث - كما جاء في القصة من خلال رؤية الزوج - أن توارى خلف قطع الأثاث وذاب في جوار المشاكل حتى ذبل كالوردات الصفيرات حين يهب عليها اعصار حار . والشعور بالسقوط لا يأتي من الطرفين ، فقط من جانب المرأة ، وذلك لسببين أحدهما شخصي والآخر عام . أما الشخصي فلأنها مرتبطة بزوج ومن هنا فقد أحست أنها تخونه بينما الطرف الآخر ليس في موقف مماثل يؤدي الى نتيجة مماثلة . أما السبب العام فهو يربض في خلفية البيئة التي يعيش فيها الطيرفان والتي تطالب المرأة بما لا تطالب به الرجل ، فالعقاب الاجتماعي للمرأة الخائنة أقسى بكثير من العقاب الاجتماعي للرجل الذي يمثل الطرف الآخر في السقطة نفسها .

ونحن نسترجع مع الطرفين لحظات من تاريخ كل منهما لنذكر صلة الحاضر بالماضي ، وكيف وصل كل منهما الى الشعور بالوحدة ، ذلك الشعور الذي جمع بينهما متسللا أول الأمر ، ثم متطورا . وتعبير الكاتبة عن هذا التطور في أسلوب مركز لكنه سلس « ومع اللقاءات تطورت الموضوعات .. وتطرفت الى أحداث جانبية وخاصة .. وتسالت العواطف الى نفسينا كالمياه المتسربة في الصخر .. بليونة .. وفي غفلة منا .. وتحول الأمر الى علاقة عاطفية ، استهواني انفعالي بها .. استعدت خفقة القلب ، ولهفة اللقاء المتكرر .. والانتظار .. والفموض الذي احتواني .. كلها انبهارات تجدد فينا الدم ، كان عسيرا على أن اتحاشاها .. حاولت مرة أن أمتنع عنها .. أن أقطع علاقتي به ..

ولكنى عدت أكثر لهفة .. تلك اللفظة التى أسلمتنى الى ذلك المنحدر النفسى الرهيب » ( ص ٣٣ ) .

أما الصوت الثالث ، صوت المؤلفة فهو نشاز على هذين الصوتين اللذين يتحدثان عن لحظة من أدق خصوصياتهما . انهما يجلسان ذات لحظة فوق ساحة على طرف احدى ضفتى النيل ، فتأخذنا الكاتبة بعدا عنهما لنستمع اليها تحدثنا عن النيل العاشق، لارض مصر وتتساءل : من العاشق الذى سوف يرفع الوشاح الأسود عن كاهلك باحنية لبسك ثوب عرسك ؟ ( ص ٢٣ ) ، ومرة أخرى تطل الكاتبة على العاشقين لتصدر عابهما حكمها الأخلاقى فتقول : انهارت الحواجز .. غامت الرؤى وانصهرت فى ساعات مفعمة بالنشوة الحسدية المطلقة .. سقطت الحجب ، وانتهكت حرمانات الفائتين ورقص الشيطان نكاح مجونه يهز ذبله للضمير الفافل أو المقضم عليه بالفقلة .. وتوهجت حولهما وبداخلهما السنة الجحيم .. مستعذبينها غير مباليين بما تتركه النار من رماد وعذاب ( ص ٢٥ ) .

كان علم الكاتبة أن تقسو على نفسها قليلا فلا تلجأ الى هذا الأسلوب التقريرى وتضحى بما تريد أن تقوله مباشرة - فهو ليس من فن القصة فى شيء - وأن تدعى الأحداث وصوت بطلتها شوان عن صيوتها فى هذا الحكم . فالنظرة فعلت ما يكفر للحكم علم نفسها بنفسها ولا تحتاج الى مزيد من الأحكام ، وما زاد على ذلك فهو ليس من الفن .

أما القصة الثالثة « تطاوة ماصفات » فهم قصة مضفة حمة التقت فى الطائفة بحالٍ أثار عواطفها . انها لحظة عاطفية سريعة متدفقة من طرف واحد طرفها



هي .. ذكرها بتجربة لها وهي لا تزال طفلة حين جنت ولها بابن الجيران فسخر منها ومن ضفائرها وحداثها المنخفض وقفزها على السلم واليوم - ولأول مرة منذ سن الثالثة عشر - يردّها هذا المسافر الى تلك الذكريات البعيدة .

قطعة موسيقية أخرى تتكون من لحنين : الحاضر ، ثم ما أثاره الحاضر من ماض . واللغة شفافة ، والاسلوب سريع مركز ، ليس به حشو ولا استطراد ، يعرف كيف يعين أهدافه وكيف يصيها .

وفي القصة الرابعة « نموذج بشرى » لا تزال الثنائية هي أساس البناء الفني في قصص زينب رشدي ، والثنائية هنا موجودة في تلك المقارنة المستمرة بين عبد المجيد بك الطوبجي الذي يعمل بعد إحالته على المعاش بأحدى الشركات التي تعمل بها راوية القصة ، وبين والد الراوية الذي يقاربه سنا لكنه يختلف معه في طبيعته . فعبد المجيد بك الطوبجي رجل مؤمن بقضاء الله وقدره ، وقد حماه هذا الإيمان من الانهيار النفسي والصحي رغم وفاة ابنه وزوجته ، أما والد الراوية فهو دائما حزين . الاول حريص على أن يعمل والآخر سلبه التقاعد الحياة « فالحياة تهب نفسها لمن يلهث وراءها ، اذا خرج عن سنتها لفظته بقسوة » ( ص ٤٧ ) .

انها دعوة للحياة . ومع ذلك فراوية القصة حريصة على ألا تعطيك نموذجا ترى فيه كل الفضائل في مقابل نموذج ترى فيه كل السيئات ، انها ضد الأبيض والأسود ، لأن الأبيض والأسود ليسا من الفن كما أنهما ليسا من الحياة .. انها معجبة بحيوية الرجل وحرصه على العمل ، ولقد سلبته الحياة بلا استئذان ابنه وزوجته لكنه غلبها في وقفته خلف سياج القضاء لله

وحده ، ومع ذلك فهو متساهل في الدين الى حد يسمح له كثيرا بأن يفساط مصلحة الضرائب ويظهر الشركة خاسرة تماما في كل ميزانية . ثم تعلن الراوية انها مع تمنياتها بأن تستطيع التشبه به فيصيبها ما تسميه « التبلد القدرى تجاه الحياة » الا انها تفضل « أن نفعل بحياتنا بعمق : نحزن بعمق .. نفرح بعمق .. حتى لا تفتت حرارة السنين من حولنا » ( ص ٤٨ ) . ثم تختم قصتها ذات اللحنين بقولها : من يدري ، أن ألوان الحياة بلا حصر .

القصة الخامسة عنوانها « الشيطان ثالثهما » والثنائى هنا هى الراوية المصرية المتحفظة في مقابل كيتى الفتاة اليونانية المنطلقة الى درجة المعابثة مع مدير الشركة : وزئب رشدى تقدم الشخصيتين المتقابلتين بكل امانة ، انها لا تحيز لاحدهما على حساب الأخرى . تقول الراوية بعد أن رأت تحرر الفتاة اليونانية الى درجة انها تركب مع رجل غريب سيارته في طريق صحراوى . « أحسست أننى كمدينة مغلقة خالية من البشر أو لم يدخلها بشر ، وكل المجتمعين حولى هم حراس لتلك المدينة .. أبى .. أمى .. خالى .. عمى .. وعند أبواب المدينة متارس وبوابات ضخمة ليس لها مفاتيح .. لم يخطر ببالى كيف تفتح هذه المدن حتم ، أنا لا أملك المفتاح .. لأول مرة أجيدنى أتجول داخل نفسي .. أبحث عنى .. أسألنى ( كذا ) هل تواتينى الجراءة على الاختلاء برحل ؟ وأى خلوة ؟ » ( ص ٥٦ - ٥٧ ) .

وعندما اختلت كيتى مع صاحب السيارة لم يكن الشيطان ثالثهما بل كان الزواج . وتبللت راوية القصة بين منطقتين ، منطق يبتئها الذى يبتئ في أذنها منذ الطفولة ان التساهل مع الرجال يؤدي الى رفضهم للمرأة

.. اذا نال الرجل امرأة لا يمكن أن يتزوجها . ومنطق  
كيتى وببشتها : الراجل يحب البنت التى تحبه .. التى  
دايما جنبه . ( ص ٥٦ ) . وكأما تريد ان تقول انها  
اكتشفت ان الامر ليس امرا مطلقا ، وان اختلاف  
المقدمات لا يؤدى بالضرورة الى اختلاف النتائج . لهذا  
فان آخر جملة نقرأها فى هذه القصة « مين الحرام ..  
والحلال ، مين الصبح والفلط .. اختلطت على الفكره ..  
وكان على أن أستخرج بعقلي .. بحصيلتى من الكلمات،  
كان على أن أواجه تجربة - تجربة مع الرجل » .

والقصة السادسة « مولد النبى » تنويعات على لحظة  
الميلاد . تبدأ الراوية - والراوية فى معظم القصص  
أحدى شخصيات القصة ، أحيانا شخصية رئيسيه  
وأحيانا شخصية ثانوية - تبدأ بسرد ذكرياتها ليلة  
الاحتفال بالمولد النبوى وفرحتها الطفلة ، ثم تروى لنا  
كيف فارقت جوف أمها وحملت فيما حملته من جوفها  
الروح فكانت - على حد قولها - جنينها وعزرائيلها ،  
لحظه التقى فيها الموت بالحياة . وهكذا بينما يرتبط  
المولد النبوى فى ذكرياتها بالفرحة يرتبط مولدها  
بالحزن . وعندما تزوجت عاهدت زوجها الا يقتلها  
كما قتل أبوها أمها ، لكن الحياة أقوى من كل شيء ،  
فها هى ذى طريحة الفراش يتراعى اليها صرخات طفل  
وهى مصلوبة الأرجل حتى يطهرها الألم ويحتويها حب  
سماوى سخي العطاء والأخذ .

وتمضى بقية قصص المجموعة على هذا النحو -  
ومجموعها اثنتا عشرة قصة - فى أسلوب سلس مركز ،  
يسقط حروف العطف وأسماء الوصل ، فيجعل تتابع  
الجميل سريعا قويا لا سيما فى لحظات الهذيان أو التى  
تبلغ فيها المأساة ذروتها ، على نحو ما نقرأ عند مصرع

ذلك المهندس الشاب الجديد في قصة « الباشا مهندس محمد » عندما جذبته سير الماكينة ولطم به الجدار « الموت يا محمد .. كل هذا العناء .. تلك المسيرة الطويلة .. ابتدائي .. اعدادي .. ثانوي .. جامعة .. لاهث كنت .. يتسع حلمك كلما اقترب بيا فطة كبيرة يحملها باب شقة في عمارة « المهندس محمد » .. أمام .. صدرك .. ذراعاك .. يجذبني .. يسحبني .. السير اللعين الى القرار .. الصسامت .. الحالك .. الخ » ( ص ٧٢ ) .

وبعض القصص يصل أسلوبها الى درجة من الرقة والشاعرية حتى كأنما نحن أمام موسيقى نستمتع فيها الى أكثر من صوت .

ولكن يعكر هذا الأسلوب شوائب من الأخطاء اللغوية التي يجب تفاديها ، لأن اللغة هي أداة الكاتب ، وما لم تكن أداة الكاتب سليمة فسيظل هناك شيء ما ينقص منه ..

أما الشخصيات فقد نجحت في تصويرها تصويرا يبرزها للقارئ ، وتقيم بينه وبينها صلة حميمة حتى كأنها من بين معارفه الذين يتعامل معهم . وهي تركز على الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصية كما فعلت مع شخصيتي « عبد المجيد الطوبجي » ووالد الراوية في قصتها « نموذج بشري » ، وكما فعلت في قصتها « عتريس » و « عائشة » .

وكما رأينا فإننا في معظم القصص نتلقى الرؤية من خلال ضمير المتكلم النسائي ، أي من خلال راوية يكون لها دور رئيسي في القصة أحيانا ودور ثانوي في أغلب الأحيان ، لكنها على أية حال ليست شخصية محايدة سلبية أي ليست مجرد وسيط بين القارئ وحدثات



القصصة تحول بينه وبين التلقى المباشر ، بل لها في معظم القصص دورها الفعال على نحو ما تجسد في قصه « بلدى بورسعيد » التى تحدى على لسان الراوية مأساة هذه المدينة منذ هزيمة عام ١٩٦٧ حتى حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ اذ نجدها فى نهايه العصة تستشهد فى السويس وهى تتسلق احدى الدبابات المعادية لتلقى بفنيلتها فى خزان البنزين « وارتطمت فى الهواء بأحدهم .. تشبثت به .. ليمزج معى باللهب لندوب جثتنا فى التحام الفناء » ( ص ١٢٠ ) .

والكاتبة تجيد الانتقال من ضمير الى آخر فى خفة ويسر دون افتعال ، وفى الفقرة التالية من قصة «السلام» نجد الانتقال يتم فى رشاقة من ضمير الغائب المعبر عن البطل الى ضمير المتكلم المعبر عن البطلة الى ضمير الغائب المعبر عن البطلة نفسها هذه المرة :

« لم يرها قبل ليلة الزفاف .. وعندها رآها استعذبها .. أحب فيها الطهر .. والنضارة .. رآها فراشة بيضاء يخضبها الخجل بلون الورد .. عيناها علامتا استفهام كبيرة .. تنطق : من انت ؟ ابن عمى ولم يجمعنا منذ سنوات الطفولة كلام .. ولا حتى سلام .. عند زيارتكم لنا لم يكن مسموحا لى رؤياك ، ولكنى كنت أراك من ثقب الباب .. رأسى هذا الصغير يحمل الف حلم .. جعلته بطلا لها .. ايهم أنت .. دارت الكلمات سريعة وخاطفة .. وتلاحقت الأسئلة .. ولكن فى صمت .. حملتها فى رأسها .. تدور كمنحلة حبيسة .. وتلدغها وتطن .. الخ » ( ص ٨٣ ) .

وهذا يعطى الكاتبة مرونة فى التحرك لرؤية الحدث من أكثر زاوية .

والقصص مرتبطة بواقعنا الاجتماعى ، بل بمرحلتنا

السياسية ، فهي تتناول قضايا المرأة ومشاء  
بيئة أذنت لها بالتعلم والعمل لكنها لا تزال ان  
تعاملها كما لو كانت لم تتعلم ولم تعمل ، وهو سيده  
وفنانة مع فكرة مساواتها بالرجل .

كذلك تتناول في قصتها «بلدى بورسعيد» ما انعكس  
على شخصياتها من آثار ما سمي بالنكسة وحرب  
الاستنزاف حتى معركة أكتوبر ١٩٧٣ ، وما تعرض له  
الكثيرون من عنت واضطهاد في الخمسينات والستينات  
كما في قصتها «مسلم» . كما أنها لم تتردد في اقتحام  
مكاتبنا الحكومية وما يجرى فيها مما اتفقنا على تسميته  
«بيروقراطية» ، وهي كلمة لا تعنى في أصلها ماتعنيه  
اليوم من معوقات وإهمال .

فمجال الخبرات والتجارب الذي تجول فيه الكاتبة  
مجال واسع ، ومسرح الحوادث ينتقل من مكاتب المدينة  
المعقدة «إدارة حكومية» إلى أحيائها الشعبية كالغورية  
«مولد النبى» ودرب سعادة «المعلم عتريس» إلى  
ريفنا المصرى «أمسيات الساقية» .

والمجموعة كما تدل على نضج فنى تدل على نضج  
فكرى ، فهي تقدم فى معظم القصص - كما رأينا -  
مشاعر الأنشى فى مجتمعنا ، الأنشى التى تشعر بما تراكم  
عليها من قيود وهى لا تزال فى مرحلة صراع نفسى  
 واجتماعى من أجل الوصول إلى معنى سليم لتحرورها ،  
فلا تنجو من مأساة القيود لتقع فى مأساة الفوضى . وهذا  
ما أقصده بالنضج الفكرى . فهى لا تندفع متحيزة لفكرة  
تجعل نفسها فى خدمتها ، بل هى تقدم الحدث وتهمس ،  
لا تخطب ، تلمح ولا تصرح وتدع القارىء يستشف  
مراميها . وهذا ما أعنيه بالنضج الفنى .



# وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

جدة - ص . ب رقم ٤٩٣  
السيد هاشم علي نحاس  
المملكة العربية السعودية

THE ARABIC PUBLICATIONS  
7, Biskopsthorpe Road  
London S.E. 26  
ENGLAND

انجلترا :

---

Sr. Miguel Maccul Cury.  
B. 25 de Maroc, 894  
Caixa Postal 7406  
Sao Paulo, BRASIL

البرازيل :

هذا الكتاب يقدم فيه المؤلف خلاصة خبرته التي تزيد على ثلاثين عاماً في الفن القصصي ابداعاً ونقداً . وفي القصة القصيرة بوجه خاص . . . فيبدأ بتقديم وجهة نظره في مستقبل الأدب القصصي وأثر وسائل الاتصال الجماهيري من إذاعة وتليفزيون وسينما على هذا الأدب . ثم يتناول القصة القصيرة في طفولتها . عند الأفراد والجماعات . ثم تاريخها في تراثنا وفي الغرب وفي أدبنا المعاصر . . . الى أن يتناول تجربته الشخصية في كتابتها .

أما الجزء الثاني من الكتاب ففيه يواصل ما بدأه في كتابه السابق « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » حيث تضمن عدداً من الدراسات التطبيقية لمجموعات أو حركات قصصية معاصرة .

فالكتاب على هذا النحو ممتع للقارئ العاد المتخصص . ولا غنى عنه لمكتبتنا العربية .

Bibliotheca Alexandrina



0609586